سعيد بنكراد

السرد الروائي وتجربة المعنى



مكتبة
الأدب
المغربي



المركز الثقافي العربي

سعيد بنگراد

السرد الروائي وتجربة المعنى

الكتاب

السرد الروائي وتجربة المعنى

تأليف

سعيد بنگراد

الطبعة

الأولى، 2008

عدد الصفحات: 272

القياس: 14 × 22,5

الترقيم الدولي:

ISBN 978-9953-68-312-3

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـــ المغرب

ص.ب.: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـــ لبنان

ص.ب.: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

www.ccaedition.com

Email: cca@ccaedition.com

الفهرس

مقدمة

• ممكنات النص وسيرورة إنتاج المعنى

I

لن نعرض في هذه المقدمة للخطاطات التحليلية التي عادة ما تتصدر الدراسات التطبيقية إثباتا لـ«علمية» المعروض في الكتاب، فهذا أمر لا يجدي نفعا، أو هو كذلك على الأقل في هذا المقام. ولن نتحدث أيضا عن ضرورة التقيد بمنهج بعينه في مقاربة النصوص، فهذا أيضا أمر لا أهمية له، وذلك لسببين:

– فمن جهة لا وجود لقراءة «عفوية» تستند إلى حدوس لامعرفية لكي تنتج معرفة، فهذا أمر في غاية الغرابة والنشاز، فأبسط الأحكام إنما تستند إلى فرضية سابقة انطلاقا منها يمكن قول شيء عن شيء.

– ومن جهة ثانية، فإن السائد حاليا في الدراسات الأدبية أن «المنهج» الواحد والأوحد خرافة لا يمكن أن تنتج عنها سوى الأوهام. فالقراءة تستند إلى فرضية يبررها وجود نص يبني معانيه استنادا إلى قوانين لا يمكن الكشف عنها إلا ارتكازا على تصورات تخص شروط إنتاج المعنى وشروط تداوله، وهي فرضيات لا تشكل

«منهجا» بل يجب النظر إليها باعتبارها «ترتيبات تحليلية» قد تفيد من تصورات نظرية متعددة، فالناقد لا يبحث في النص عما يعرفه بشكل مسبق، بل يستدرجه التأويل إلى اكتشاف ما لم يتصوره من قبل.

وهذا ما حاولت المقاربات الجديدة تجاوزه من خلال النظر إلى النقد باعتباره إنتاجا لمعرفة وإمساكا بطاقة جمالية، لا توصيفا خارجيا. وقد قامت بذلك استنادا إلى أساس إبستمولوجي جديد أعاد النظر في كل شيء، في الكتابة والرؤية والقراءة والمعنى والدلالات، وفي تعريف النص ذاته. ولم يكن الأمر يتعلق بتصور يوحد بين النصوص، بل بحالة وعي حضاري شامل شكك في اليقين وفي أحادية الرؤية والمعاني الجاهزة.

وبغض النظر عن المردودية الحقيقية لمجمل القراءات التي تحققت ضمن مقترحات التصورات النقدية الجديدة، وبغض النظر عن درجة استيعابها للمتاح المعرفي الذي وفرته الحضارة الإنسانية المعاصرة، فإن هذه القراءات ساهمت، بهذا الشكل أو ذاك، في زعزعة الكثير من القناعات الراسخة التي كانت تنظر إلى النص باعتباره مستودعا لمعان جاهزة بالإمكان التعرف عليها كليا أو جزئيا فقط استنادا إلى قدرة المحلل على الكشف عن «الظاهر» و«المستتر» من العوالم الدلالية التي يبنيها النص، سواء تم ذلك من خلال البحث عن العلل الدفينة للدلالات في ذات المؤلف أو في محيطاته البعيدة والقريبة، أو تم ذلك من خلال ربط «الأعلى» «بالأسفل» في أفق الكشف عن الرابط الخفي بين وعي للحياة - حقيقي أو مزيف - وبين بنيات اقتصادية هي العنصر الحاسم في تمثل مظاهر الحياة، وفي ظهور كل الأشكال الخاصة بتنظيم المضامين وتوزيعها على جزئيات السلوك اليومي.

ولم يكن ذلك ممكنا إلا من خلال العودة من جديد إلى ما يُعد

المادة الرئيسة التي تتشكل منها النصوص الأدبية وتَمْثُل أمام القارئ باعتبارها وقائع «مصنوعة» تتخذ شكل نصوص مستقلة بذاتها. إن الأمر يتعلق باللغة وبكل ما تختزنه من تصورات عن موجودات هذا الكون بكل أبعاده: الإنسان والأشياء وباقي الكائنات الحية، وما أنتجه المخيال الإنساني في رحلته الممتدة طويلا في عمق زمنية لا نعرف عنها إلا الشيء القليل. فالأدب ليس شيئا آخر سوى العوالم التي تبنيها اللغة، و«الحديث عنه يقود بالضرورة إلى الحديث عنها، ولا يمكن الحديث عن اللغة دون الاطلاع على الإنجازات التي حققتها اللسانيات والتحليل النفسي. ومن المستحيل أيضا الوقوف عند هذه الأعمال دون التساؤل عن فلسفة خاصة بالوجود الإنساني كله. وفي نهاية المطاف، علينا بالضرورة استحضار التصور الخاص بالإنسان باعتباره كيانا مودعا داخل اللغة وأحد منتجاتها. حينها سيسقط كل شيء: الحس السليم والبديهيات الطبيعية والسيكولوجيا»[1].

وهناك في تصوراتنا للوجود ما يبرر ذلك، فالعالم الخارجي ليس سوى مجموعة من الموضوعات المتناثرة في فضاءات ممتدة في كل الاتجاهات: الأشياء والوقائع والأفعال والممارسات المتنوعة، ولن يستقيم وجوده إلا داخل اللغة ومن خلال إوالياتها في المفصلة الدلالية والتقطيع المفهومي. واستنادا إلى هذا التقطيع يمكن الحديث عن سلمية تقويمية مستحدثة تمنحنا القدرة على التمييز والتصنيف وعزل الظواهر عن بعضها البعض. وهو ذاته الذي يؤكد نسبية هذه السلمية، فالأحكام التي تتبلور داخلها لا يمكن أن تدرك إلا وفق ما

(1) Serge Doubrovsky: Pourquoi la nouvelle critique, éd Médiation, 1966, p.13

تقتضيه السياقات الثقافية المخصوصة.

استنادا إلى هذا المبدأ، وهو مبدأ يخص الإدراك وإنتاج المعاني على حد سواء، فإن العالم الطبيعي الخالي من أي استثمار دلالي، لا يمكن أن يتأنسن إلا من خلال تحويل الأشياء إلى علامات. حينها، وحينها فقط، تتخلص الأشياء من بعدها الوظيفي لكي تصبح خزانا لكمية هائلة من المعاني التي تشير، خارج وظيفة التعيين أو ضدا عليها، إلى مواقع متنوعة داخل الامتدادات الرمزية اللامتناهية للكائن البشري في كل ما يحيط به.

وذاك هو الحد الفاصل بين «الوظيفة» و«المعنى» داخل ما يؤثث الوجود الإنساني، أي ما يميز بين النفعي المباشر وبين التحديدات الرمزية اللاحقة. فالوظيفة تشير، ضمن هذه الثنائية، إلى نشاط بعينه (الفأس للحفر والمنجل للحصاد والهاتف للتواصل واللباس للوقاية من البرد ...)، أما «المعنى فثابت لا يتزعزع، إنه سلسلة من الروابط»[1] المستحدثة التي تعدل من وضعه داخل الممارسة الإنسانية (الاستعمالات الرمزية للفأس والمنجل وغيرهما من الأشياء). و«ضمن هذه الثنائية يعيش الشيء حالة صراع قوي بين حركية وظيفته وسكونية دلالته. يقوم المعنى بمنح الشيء وضعا ثابتا ويحوله إلى كيان مكتف بذاته ليمنحه موقعا خاصا ضمن ما يمكن أن نسميه مشهدا حيا داخل المخيال الإنساني»[2]، أما الوظيفة فتقوم، على العكس من ذلك، بإدراج الشيء ضمن مردوديته داخل المناطق النفعية للحياة.

إن الأمر يتعلق بالفاصل الذي يقود إلى بناء عوالم الممكن

---

(1) Roland Barthes: L'aventure sémiologique, éd Seuil, 1985, p.259

(2) نفسه ص 259

والمحتمل، وتحديد دوائر الاستيهام والرؤى الشعرية، فاصل يتم من خلال التمييز بين معنى الشيء وماديته، بين حضوره الفعلي كجزء من سلوك غير لفظي، وبين دلالاته التي لا يمكن الإمساك بها إلا من خلال استقرارها داخل سياقات قابلة للاستثمار الرمزي. «فالشيء يمتلك معنى عندما يتحول إلى حامل لواقع يتجاوزه» على حد تعبير سارتر[1].

وهذا ما يفسر وجود توسط إلزامي يحكم وعي الإنسان لعالمه «فالذات لا يمكن أن تعي نفسها بشكل مباشر خارج كل الوسائط، فالعلامات التي أودعتها الثقافة في الذاكرة والمخيال[2]، هي الشرط الضروري لإنتاج معرفة قابلة للتجريد والاستهلاك والتداول. وخارج التجريد والتعميم ليس هناك سوى «التجربة الصافية» على حد تعبير بورس، إحالة بلا أفق أو ضابط أو قانون، كائنات وأشياء لا تستقر في الذاكرة إلا على شكل أحداث عرضية، وستتلاشى من تلقاء ذاتها بمجرد ما تنتفي الشروط المباشرة التي أنتجتها. وتلك هي الخاصية الرئيسة في الوجود الإنساني، وهي الخاصية ذاتها التي أباحت لنا التعامل مع الإنسان باعتباره كائنا منتجا للرموز ومستهلكا لها وأول ضحاياها.

فما يمثل أمامنا بشكل مباشر لا علاقة له، بحكم حالات التناظر الظاهري، بما يمكن أن تحيل عليه العلامات بداهة. فالعرف وحده هو الذي خلق روابط ألفها الناس بين كيان صوتي وبين مفهوم يصدق، ضمن تقطيع لغوي بعينه، على قسم من الأشياء. فالمعنى

(1) سارتر إحالة وردت في Pourquoi la nouvelle critique, éd Médiation ص 83

(2) P. Ricœur, Réflexions faites, autobiographie intellectuelle, éd Esprit, Paris, 1995, p30.

المنشود لا يوجد بشكل قبلي لا في الأشياء ولا في المواد الصوتية الدالة عليها، إنه موجود في «الانزياحات الخالقة للفوارق الخلافية، وهي انزياحات غير معطاة بشكل مباشر من خلال المادة، إنها على العكس من ذلك، نتاج المحاولات التي نقوم بها من أجل الإمساك بالشروخ الموجودة في عالم لا نعرف عنه أي شيء، فما يشكل هذه الانزياحات حقا هو العلاقة بين الظواهر والاختلافات الموجودة بينها»[1]. ف«البارد» ليس كذلك إلا في علاقته ب «الساخن»، والخير موجود في حدود وجود فعل يقابله، وهو الشر. وتلك هي التعريفات بالسلب، وذاك هو التعرف من خلال المقابلة.

وسنترك جانبا مجموعة كبيرة من القضايا الخاصة بالعلاقات التي تصل العلامة بما يمكن أن تحيل عليه خارجها. فالروابط الممكنة بين كيان رمزي وامتداداته فيما يوجد خارجه يمكن أن تتحدد من خلال السياق الاستعمالي للعلامات، ومن خلال النظر إلى المرجع ذاته باعتباره وحدة ثقافية[2] لا يمكن أن تكون معادلا لشيء ما في العالم الخارجي إلا من خلال تجريده وتحويله إلى نماذج تشتمل على كل النسخ الممكنة للشيء. وهذا ما يصدق على حالات الإدراك المباشر ذاتها. فحتى في الحالة التي نشير فيها بشكل مباشر إلى الشيء الفعلي الماثل أمامنا، فإن ما يتسرب إلى الذهن هو صورة عن هذا الشيء، أي «الخطاطة المختصرة» التي تحدد هوية قسم من الأشياء، لا الإحالة على نسخة وحيدة لا يمكن أن يكون لها معادل مجرد في الذهن. «فما تتم الإحالة عليه يشكل، في ارتباطه بالعلامات، عالما ثقافيا لا يمكن اعتباره واقعيا ولا

(1) Greimas: du sens, éd Seuil, 1970, p9

(2) Umberto Eco: La structure absente, éd Mercure de France, 1972, p63

ممكنا بالمعنى الأنطولوجي للكلمة»[1]، بل هو كيان مجرد يعيش في الذهن من خلال واجهاته الرمزية، وذاك هو الشرط الضروري لاستقراره النهائي في الذاكرة على شكل مفهوم تخلص من نسخته المباشرة وتحول إلى عنصر داخل قسم.

وضمن هذه الخطاطة الرمزية يندرج النص عموما، والنص السردي على وجه الخصوص. فالنص الأدبي، ككل الأنساق الفنية الأخرى، بل ككل الظواهر الإنسانية الدالة، نسق من طبيعة ثانية، ذلك أن الاستعمال الأدبي يحول اللسان إلى حامل لدلالات رمزية تدفعه إلى تجاوز بعده النفعي التعييني. إن هذا التحول هو المفصل الرئيس الذي يجب الإمساك به من أجل الكشف عن دلالات أخرى للنص هي غير ما تقوله الكلمات بشكل مباشر، فهو المبرر الرئيس للبحث عن معان أخرى غير ما تحيل عليه الكلمات بشكل مباشر. «فكل دلالات العناصر المكونة للعمل الفني يجب أن تؤول وفق السنن الأدبي»[2]، لا وفق موقعها داخل اللسان، أو وفق إكراهات تجربة الواقع المعيش.

لذلك، فإن ما نقرؤه في هذه الظواهر ليس معنى جاهزا مستقلا بذاته، فالحقيقة لا توجد بشكل مطلق في النص الغفل، إن النص فرضية للقراءة فحسب، بل مثواها السياقات التي يمكن بناؤها مع توالي القراءات وتنوعها، وهذه السياقات ذاتها هي فرضيات للقراءة تعد معطيات النص الأولية قاعدتها الأساس. إن ما نقرؤه حقا هو تحققات ممكنة للظواهر من خلال فعل التأويل، إنها عوالم خاصة

---

(1) Jean-Michel Roy: Sémiotique, philosophie et théorie du langage, in Au nom du sens,Grasset 2000, p 279

(2) Tzvetan Todorov: Poétique de la prose, éd Seuil, 1971, p12

يولدها استقبال النصوص المتغير باستمرار. وتلك هي المبادئ الأولى التي تتحكم في الإدراك وتتحكم لاحقا في بناء «الحقائق» التي تفرزها الممارسة وتُنوع من واجهاتها.

استنادا إلى هذا التصور العام، يمكن القول إن كل النصوص، المكتوبة والشفاهية والبصرية وغيرها، باعتبارها منتوجا إنسانيا، أي شكلا من «الأشكال الرمزية «التوسطية بتعبير كاسيرير[1]، ليست شيئا آخر سوى استعادة رمزية لمجموع العوالم التي تشكل ما يطلق عليه في الأدبيات السردية «العوالم الممكنة». فهذه العوالم لا يمكن النظر إليها باعتبارها استعادة حرفية لوقائع «واقعية» مباشرة، بل هي بناء ثقافي في المقام الأول[2]. إنها تُبنى في انفصال عن الواقع، واستنادا إليه في الوقت ذاته. إنها مجموع العناصر التي تُصاغ داخل الأشكال الرمزية ومن خلالها (بما فيها اللغة بطبيعة الحال). لذلك لا فائدة تُرجى من البحث عن معادل واقعي لما تقدمه النصوص الفنية، فأقل أشكال التمثيل بساطة (حكايات اليومي مثلا وملاحظاته) إنما يستند إلى عملية تأويلية «عفوية» تحذف وتضيف وتتجاهل وتبرز وتخفي، وفق ما يستثير الذات التي تروي ووفق ما يستهويها. إن العين لا ترى من كل الزوايا، وعدد الحقائق وثيق الصلة بعدد زوايا النظر.

إن الأمر لا يتعلق هنا سوى بمبادئ عامة هي الأساس الذي سترتكز عليه الكثير من النظريات الأدبية الحديثة من أجل بلورة تصورات خاصة بالمعنى وسبل الوصول إليه، وكذا تحديد حجمه

---

(1) انظر Ernest Cassirer: Essai sur l'homme ,éd Minuit, 1975

(2) Umberto Eco: Lector in Fabula, éd Grasset, 1985, p 170

وامتداداته فيما يحيط به، والتعرف على أنماط تجليه من خلال أشكال تعبيرية متنوعة، فالدلالة لا تكترث للمادة الحاملة لها، كما كانت تلح على ذلك كل الأدبيات البنيوية وتدعو إليه، فكل شيء يمكن أن يصبح وعاء للدلالة ومنبعا لها، يكفي في ذلك تحديد الروابط الصريحة والضمنية بينه وبين ما يمكن أن يحيل عليه. وتستوي في ذلك كل النصوص دونما اعتبار لإكراهات النوع ومحدداته. وهو ما سمح بالحديث عن مقاربات بنيوية وسميائية وتفكيكية لنصوص تنتمي لأنواع مختلفة في الشكل ومادة التعبير.

إن الاعتراف بوحدة الظاهرة الدلالية هو الشرط الضروري الذي سيمكننا لاحقا من التعامل مع المعنى باعتبار توليده وتجسده وشكل وجوده لا باعتبار مادته الأصلية، أو ما يمكن أن نطلق عليه الجوهر الدلالي الموجود خارج أي سياق. فهذا الجوهر، كما أكدت ذلك كل المدارس، هو فرضية للعمل، ولا يمكن أن يكون حقيقة موضوعية قابلة للتحديد والمعاينة. ولا علاقة لهذا الفصل بالتقابل الذي قامت عليه المقاربات الكلاسيكية حيث يوضع المضمون دائما في مقابل الشكل. فالمضامين التي تتحدث عنها السميائيات مثلا لا علاقة لها بهذا التقابل، فتلك ثنائية لا مكان لها في التصورات الجديدة الخاصة بالمعنى. فالسميائيات ترفض أن تكون الدلالة جوهرا، فالجوهر غير قابل للتحديد، في حين تفترض هذه الثنائية وجود معنى قائم بذاته ومفصول عن أشكال تحققه. إن المعنى شكل، يجب التذكير بذلك دائما، إنه حصيلة السيرورة التي تنتظم وفقها الوحدات المعنوية داخل أشكال بعينها. لذلك فالتعرف على المعنى لا يمكن فصله عما يكونه ويسهم في بنائه.

لقد كانت ضرورة التخلص من «المضامين» المسبقة هي الخطوة الأساسية التي قادت إلى بناء نظريات تتحدث عن المعنى من خلال

«حدود بلا معنى»، أي تتحدث عن المعنى[1] خارج الامتلاء الدلالي الذي يميز كل الحدود المشكلة للغة واصفة مختصة بحقل معرفي بعينه. فالمعنى، سواء تحقق على شكل انفعال مبهم (ما كان بورس يسميه، ضمن توزيعه الثلاثي، العلامات النوعية من قبيل صوت يمزق الليل، أو لطخة دماء على حائط)، أو تحقق على شكل قيم مسننة اجتماعيا أو فرديا، أو تحقق على شكل قاعدة أو قواعد للفعل، ليس معطى جاهزا، بل هو بناء يتم من خلال إسقاط فرضيات للقراءة، وهي فرضيات ليست ثابتة، بل نتاج زوايا نظر المؤولين في اختلافاتهم وتنوعهم. إنها فرضيات مستعارة، في عدد كبير منها، من النموذج اللساني، السوسيري منه بالخصوص. ومقولة «مستويات الوصف» في هذا المجال مقولة بالغة الأهمية.

إن جهة النظر هي الخالقة للموضوع كما أكد ذلك سوسير، وليس العكس كما هو سائد عند قطاع واسع من باحثينا. واستنادا إلى ذلك، لا يمكن للنص أن يقول إلا ما تسمح به قواعد جهة النظر التي يتبناها الباحث (يجب التمييز بين هذه الحالة وبين حالة الخطاطات التحليلية الجاهزة، وسنشير إلى ما يميز بينهما في الصفحات الآتية). وهذا ما يفتح الظاهرة الدلالية على كل التخصصات الممكنة المهتمة بالمنتوج الإنساني. وحينها سيعاد النظر فيما يسمى بالاختصاص الذي يقود إلى العزلة المعرفية للباحثين، كما هو حاصل في كل ربوع الوطن العربي، حيث يقود التخصص إلى إفقار ممنهج لكل القطاعات المعرفية.

وربما هذا ما يفسر إحدى الظواهر العجيبة السائدة في الوطن العربي مجسدة في غياب أي تواصل بين الحقول المعرفية المختلفة.

---

(1) Greimas: du sens, éd seuil, p7

فما يجري في التاريخ لا علاقة له بما يحدث في الأدب، والأديب لا علم له بما يمارسه المحلل النفسي، والمهتم بعلم الاجتماع لا يربطه أي رابط بالأدب أو بالتحليل النفسي أو غيره من الحقول المعرفية. إنها قارات مفصولة عن بعضها البعض، ولا أثر لنتائج هذا الحقل في ذاك. وعلى العكس من ذلك ما وقع في الغرب وما يزال، فقد حدثت هزات عنيفة متتالية عمت كل الحقول المعرفية، فقد كانت كل مرحلة تاريخية تفرز أسئلتها التي تخترق المجتمع كله، وتجد صداها في الحقول المعرفية كلها، دون أن يؤدي ذلك إلى ذوبان هذه الحقول في بعضها البعض.

إذا كان لكل قطاع معرفي أسئلته الخاصة التي لا تجد صداها في القطاعات المعرفية الأخرى، فهذا دليل على وجود خلل واضطراب في اشتغال المجتمع وخلل في نموه وتطوره. وإذا ظل الأمر على هذه الحالة، فلن تكون هناك بالقطع نهضة فكرية، ولن يقوم المجتمع سوى بإعادة إنتاج نفسه على شكل حالات نكوص وارتكاس متتاليين.

إن وحدة الظاهرة الدلالية تقودنا إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الأشكال التعبيرية، بل تجاوز ما يمكن أن يفصل بين كل الوقائع الإنسانية الدالة ذاتها، في أفق خلق «جذع نظري مشترك» تمكن الإفادة منه في مقاربة كل الظواهر الإنسانية. صحيح أن كل شكل تعبيري له هويته وله طريقته في إنتاج معانيه وتفجير الانفعالات وأسرها وترويضها من خلال بناء النص ضمن عوالم دلالية بذاتها، وصحيح أيضا أن ما يُكَوِن هو ما ينظم وهو ما يسهم في إنتاج المعنى، إلا أن المعطى الدلالي سيظل في نهاية المطاف واحدا. فالدلالة لا وطن لها، والتحققات المخصوصة وحدها هي التي تحمل في ثناياها ما يميز ويفصل ويعزل الأسقف الثقافية عن بعضها

البعض. لقد صرح أحد الرحالة الروس، بعد عودته من رحلة قادته إلى بلدان عديدة، أن ما أثاره في هذه الرحلة هو الأشكال أما المضامين فكانت تبدو له مشتركة بين كل الشعوب.

استنادا إلى هذا، يمكن التأكيد أن قراءة النصوص لا ترتبط بـ «اختيار» هذا المنهج أو ذاك، بل هي قضية مرتبطة بالأسئلة الخاصة التي يطرحها الباحث على النص من أجل إعادة بناء المعنى (المعاني) من خلال الكشف عن سيرورة (سيرورات) تشكله وأشكال تجليه. وشتان بين الأمرين: الأول جاهز ومعطى خارج الذات التي تقرأ وتحلل، أما الثاني فبناء لا يتوقف، إنه مرتبط بزوايا النظر التي تقود إليه.

وهذا ما يشكل المستوى الثاني داخل التجربة النقدية الجديدة: الفصل بين مكونات النص، وبين النظرية باعتبارها تصورا خاصا بالمعنى. فما يعود إلى المعطيات الأولى يشكل مبادئ كونية عامة نكاد نعثر عليها في كل الآداب الإنسانية (مكونات النص السردي أو النص الشعري أو أشكال تعبيرية أخرى). أما المعطيات الثانية فلا تشكل سوى فرضيات للقراءة يمكن من خلالها التسلل إلى النصوص والتعرف على دلالاتها.

إن الانتقال من الكوني إلى الخاص لا يتم إلا ضمن هذه الثنائية ووفق قوانينها. إنه انتقال من خطاطات عامة تعد تسنينا لخصائص خطابية بعينها (وهو التعريف الذي يخص به تودوروف الأنواع الأدبية)، إلى ما يشكل التلوين الثقافي الخاص بكل فعل إبداعي يتم بالضرورة ضمن غطاء ثقافي بعينه. فالنص، وفق هذا التوزيع الثنائي، ليس سوى تحقق مخصوص لشكل كوني مجرد. وهو ما يشكل الأساس الذي يقوم عليه «ميثاق القراءة»، فكلمة واحدة توضع على الغلاف كافية لأن تستثير عند القارئ عوالم

جمالية خاصة بالنوع الذي ينتمي إليه النص (رواية - شعر - مسرحية).

II

إن المعنى، استنادا إلى هذا الفصل، لا يوجد في النموذج النظري، فالنموذج تصنيف يعتمد التجريد ولا يستوقفه سوى العام، في حين يشكل النص واقعة مخصوصة مختلفة بالضرورة عن كل الوقائع الأخرى، تماما كما هي التجربة الفردية، إنها فريدة ولا يمكن أبدا استنساخها في تجربة أخرى (سابير). إن المعنى واقعة ثقافية، إنه أثر إيديولوجي لا يمكن أن يوجد إلا من خلال تجسده، هنا والآن، في مادة بعينها وضمن نسق مولد له مواصفاته الخاصة (إليزيو فيرون)، لذلك لا يمكن البحث عنه إلا في «البنيات المحلية» التي يفرزها كل نص على حدة.

وهذا ما يؤكده واقع الحال في الدراسات الأدبية المعاصرة. فالمعرفة النقدية بكل توجهاتها تثبت أن الاختلافات القائمة مثلا بين رواد الشعرية والسميائيات و الهرموسية(*) لم ترتبط أبدا بالطاقات الانفعالية التي يطلقها الباحث من عقالها وهو يطارد معنى أو معاني تختفي في جزئيات النص وتفاصيله، كما لم تستند إلى مكونات تشكل هوية النص وتوجه شكل تلقيه، فهذه المكونات عامة ومن السهل التعرف عليها، لأنها عناصر موجودة في النوع وليست مميزة على مستوى النسخة. لقد كان مصدر الاختلافات، في الأصل والامتداد، هو التصور النظري الذي يملكه الباحث عن المعنى وعن

(*) الهرموسية تعريب للكلمة الفرنسية herméneutique وهي خلاف هرمسية التي تحيل على hermérique المشتقة من هرمس الإله اليوناني المعروف.

طرق الكشف عنه وطريقة التعامل معه، وعن موقع الذات القارئة منه. وبعبارة أخرى، إن الأمر يتعلق بالطريقة التي يأتي من خلالها المحلل إلى النص.

لقد كان جيرار جونيت، وهو يكشف عن مكونات النص السردي، يتحرك ضمن غطاء إبستمولوجي واسع قادر على استيعاب «تقنياته» التي كانت تبدو بلا فائدة خارج هذا الغطاء. لقد قدم لنا معرفة ثمينة خاصة بالنص ومكوناته، وجزئياته وتفاصيله، دون أن يهتم لحظة واحدة بقضية المعنى. ومع ذلك، لا يمكن لأي باحث، حاليا أو مستقبلا، أن ينكر الدور الذي لعبه هذا الباحث في الكشف عن الكثير من خبايا النص. فهذه المكونات ليست عرضا زائدا، فالنص يبني معانيه استنادا إليها، إنها الشكل الذي من خلاله يتخذ المعنى حجما.

ولهذا السبب، فإن الفصل بين المعطى النصي الموضوعي (المكونات التي تشكل هوية النص من خلال إحالتها على نوع بعينه) وبين التصورات النظرية الخاصة بالمعنى، سيمكننا من جهة من التخلص من دعاوى الخصوصية العربية المفترى عليها، فالخصوصية معطى موضوعي وليست حكما مصدره موقف مسبق. إن التشبث بخصوصية من هذا النوع سيخرجنا من العالم ويضعنا ضمن زمنية تتطور خارج التاريخ الكوني للإنسانية. والحال أن التجريد، كمعيار عام، يعد تعميما وبحثا عن قوانين كونية، فكلما توغلنا في التجريد تقلصت المسافات بين التجارب الإنسانية وتلاشى تأثيرها، وحلت الأسئلة الوجودية العامة محل ما يخصص ويميز. فالتجريد هو أداتنا في الإمساك بالعلاقات التي تتحقق من خلال مفاهيم بسيطة ومرتبطة فيما بينها وفق روابط من مستويات متنوعة، وهو وحده السبيل إلى التعرف على القواعد الخفية التي تنتظم وفقها كل الوقائع الدالة، بغض النظر عن

الثقافات المتنوعة والمخصوصة التي تحتضن هذه الوقائع.

وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر بالكشف عن الطريقة التي تنتظم وفقها المضامين المتجسدة في سياقات بعينها. وهو ما يعني أن هذه المضامين ليست مميزة في ذاتها ولا يمكن أن تشكل مدخلا صلبا لتبين اشتغال كل واقعة على حدة. ولو لم يكن الأمر كذلك لما فهمنا كلمة واحدة مما يقوله الغربيون، ولما فهموا شيئا مما قلنا أو سنقول. «فالثقافة ليست مضمونا، إنها الطريقة التي يوزع وفقها كل مجتمع مضامينه»[1].

كما سيمكننا، من جهة ثانية، من تحديد الفوارق بين ما ينتمي إلى النظرية باعتبارها تهتم بالظاهرة الدلالية في عموميتها وبين الممارسة النقدية التي تهتدي بهذه النظرية وتصوغ أسئلة استنادا إلى فرضياتها العامة. والفرق، كما هو مثبت في تراثنا العربي وكما هو حاصل في التراث الغربي قديمه وحديثه، واضح بين المستويين، الأول يجرد ويعمم ويبحث عن القوانين العامة، أما الثاني فيبحث في النصوص عن الخاص والملموس. إن النظرية، كما يشير إلى ذلك بول دومان، «تولد عندما يُنظر إلى النص من خلال جوهره اللساني ويُستبعد كل ما له علاقة بالتاريخ والاجتماع والنفس. وهذا معناه أن النظرية تولد عندما لا يكون موضوع الدراسة هو المعنى أو القيمة، بل أنماط إنتاج المعنى أو القيمة»[2]. وعلى هذا الأساس، فإن أي تصور نظري خاص بالمعنى «سيبنى من خلال بلورة فرضية بالغة التجريد تتم مواجهتها بعد ذلك بالنتائج المحصل عليها من

(1) Umberto Eco: Le signe, éd Labor, 1984, p131

(2) Paul De Man,: The resistance to theory, p 7

Antoine Compagnon: Le demon de la théorie p23-24. ذكره

خلال البحث في ظواهر دلالية مخصوصة، وهذا هو السبيل الوحيد نحو استنباط نظرية منسجمة حول المعنى»[1].

فالناقد قد لا يكون منظرا، ولا علاقة له بالنظريات إلا من حيث كونها أداة تعينه على قراءة النصوص وتحديد بعض مداخلها، كما هو حال جمهور عريض من النقاد في الغرب والشرق على حد سواء. وقد لا يهتم المنظر سوى بالكشف عن القوانين العامة، وصياغتها ضمن خطاطات نظرية تعكس في واقع الأمر تصوره للطريقة التي ينتج من خلالها الإنسان معانيه، بدءا من النصوص المكتوبة مرورا بفنون البصر وانتهاء إلى طقوسه الاجتماعية كلها. وهي حالة جل المنظرين الكبار الذين يتزعمون المدارس المشهورة كالسميائيات والتفكيكية والهرموسية والبنيوية قبلها.

ومرد ذلك اختلاف الغايات من الممارستين، «فالنظرية تثير أسئلة، وهي الأسئلة التي يصادفها النقاد والمؤرخون باستمرار وهم يتعاملون مع النصوص المخصوصة، إلا أنهم لا يعيرونها اهتماما، فهم يعتبرون الأجوبة عنها أجوبة بديهية لا تحتاج إلى تفسير. أما النظرية فلها رأي آخر، إنها لا تكف عن التذكير أن هذه الأسئلة هي ذات طابع إشكالي، ويمكن الإجابة عنها بطرق متعددة، إنها بهذا تقيد الأحكام»[2]، في حين تنتمي الممارسة النقدية إلى طبيعة أخرى، «فالنقد الأدبي خطاب حول الأعمال الأدبية، خطاب يهتم بتجربة القراءة ويصف ويؤول ويقوم بتقدير حجم المعنى وأثره على القراء الجيدين، القراء الذين ليسوا بالضرورة علماء أو محترفي نقد:

---

(1) Jean-Miche Roy: Sémiotique, philosophie et théorie du langage, in Au nom du sens,Grasset 2000, p 275

(2) Antoine compagnon: Le démon de la théorie, littérature et sens commun,éd Seuil, 1998, p21.

إن النقد يستحسن ويتلذذ ويقوم»[1].

وهذا الاختلاف بين النشاطين هو الذي دفع البعض في الحالة التي يمثلها رولان بارث مثلا إلى التمييز بين «بارثين»: بارث الطيب، الكاتب الباحث عن المتعة، الناقد الذي يتلذذ بالكشف عن خبايا المعاني ويراودها عن نفسها، بارث الذي تستهويه الدلالات المتجددة باستمرار، وبين بارث الصلب، المنظر، المتقيد بصرامة المنهج وإكراهاته، بارث الذي لا يلتفت إلا إلى القوانين العامة التي ستمكنه من بناء النماذج ومراقبة مردوديتها من خلال نصوص بعينها[2].

إن هذا الوعي الشمولي الذي تحدثنا عنه في الحالة التي يمثلها الغرب، هو الذي يحتم علينا- من أجل الإسهام في إغناء التراث النقدي الإنساني استنادا إلى فعل إبداعي مخصوص من حيث الغطاء اللغوي ومن حيث السقف الثقافي - الفصل بين النظرية باعتبارها فرضيات معرفية لها علاقة بالظاهرة الدلالية في عموميتها في استقلال عن مواد التجلي، فالدلالة هي ما يمنح الوجود الإنساني معنى في كل أبعاده، فهي قابلة للتجسد في كل شيء، وبين الخطاطات التحليلية «المحلية «المتنوعة، أي تلك الخطوات المنهجية الخاصة بقطاعات أدبية مخصوصة: ما يعود إلى النصوص السردية مثلا (خطاطات بروب وكريماص وبريمون وجونيت وغيرهم) وما يعود إلى الأنساق البصرية (الصورة الفوتوغرافية، الصورة الإشهارية، السينما). فهذه الخطاطات تشكل، في واقع الأمر،

---

(1) نفسه ص 20

(2) Antoine compagnon: La troisième république des lettres, éd seuil, 1983, p.6.

الشكل المرئي للتصورات الخاصة بالمعنى. لذلك لا يمكن استعارتها في انفصال عن أساسها النظري (وتلك طبيعة الحاصل عندنا في الكثير من الممارسات النقدية).

وهذا ما يفسر التداخلات المتعددة بين القطاعات الأدبية والفنية في الممارسة المعرفية في الغرب (الأنتروبولوجيا واللسانيات والسميائيات والتحليل النفسي). بل هناك تداخلات وتقاطعات بين حقول يبدو، ظاهريا على الأقل، ألا صلة بين بعضها البعض (انظر مثلا الترابطات التي حدثت بين نظرية الكوارث في الرياضيات التي يمثلها روني توم، وبين السميائيات السردية كما فهمها جان بوتيتو كوكوردا). فموضوع البحث لا يمكن أن يكون، في جميع هذه الحقول، سوى المعنى، أي الطريقة التي ينتج من خلالها الكائن البشري بكل ألوانه - في كل بقاع الأرض- معانيه، وكيفية تصريفه لتجاربه وإيداعه لجزء من نفسه في كل ما يحيط به، بدءا من اللسان الطبيعي مرورا بأشياء الكون وانتهاء بالطقوس الاجتماعية.

إن الاستكانة إلى الخطاطات الجاهزة إفقار للنص. فالنص في هذه الحالة لن يقول إلا ما تسمح به هذه الخطاطة. ومعناه، بعبارة أخرى، أن المعنى ليس في النص، بل في الحقائق الثابتة داخل الخطاطة: هناك نقاد كثيرون يقولون الشيء ذاته عن كل النصوص، لأنهم موجهون بـ «خطوات تحليلية» «من طبيعة واحدة. والحال أن التقنيات والخطاطات ليست سوى الوسيط المرئي الذي يساعد على الإمساك بسيرورات التدليل، وخارج هذه السيرورات، ستظل هذه التقنيات جوفاء بدون أية مردودية تحليلية. إنها ما يمكن من التعرف على ما نبحث عنه ونحن على علم به بشكل سابق. فالغاية مدرجة في النموذج، والمعنى في النموذج، والنص مكتوب وفق غايات النموذج أيضا. وكل ما لا يستقيم داخل هذا النموذج لا يمكن أن

يكون سوى مضاف عرضي لا يمكن الأخذ به. وهي طريقة أخرى للقول إن النص يقصي قارئه ويحوله إلى مستكشف مبرمج قد يصل إلى سر النص الأصلي إذا كان مسلحا بـ«النظرية الصحيحة»، أو قد يبقى خارجه وتضيع منه الحقيقة إلى الأبد إذا أخطأ الهدف.

تشكل هذه العناصر، في اعتقادنا، المبادئ الأساس التي يجب الاستناد إليها من أجل الحديث عن نقد ينتج معرفة حقيقية تخص الإنسان وتكشف عن خصوصياته في الزمان وفي المكان، وتسهم في إغناء رؤانا النظرية باستمرار. وهي نفسها التي تمكننا من تصنيف النقد ضمن حركة فكرية شاملة تحتضن القضايا السياسية والاجتماعية والفلسفية والنفسية... الخ. وخارج هذه الحدود، فإن ما يكتب عن النصوص يمكن أن يتخذ تسميات متعددة، فهو قد يصنف ضمن الخواطر العابرة، أو الانطباعات السريعة الزوال، أو يدخل ضمن التعليق الصحفي الذي يقوم بالتعريف بالنصوص ويدعو إلى قراءتها. وهذا أمر محمود على كل حال، ولكنه لا يرقى إلى مرتبة الممارسة النقدية.

وهذا بالضبط ما يشكل موضوع التحليل الذي نقترحه من أجل الاقتراب من عوالم النصوص التي حاولنا دراستها في هذا الكتاب وفي أماكن أخرى أيضا (انظر على سبيل المثال كتابينا «مسالك المعنى»، و«سميائيات الصورة الإشهارية»(*)). فقد لا تكشف هذه الملاحظات عن وجود «منهج» خاص في التعاطي مع النصوص الروائية، فهذا أمر حاولنا تجاوزه من خلال فعل القراءة الذي يمنح

(*) سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2006
سعيد بنكراد: سميائية الصورة الإشهادية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، 2006.

النص حرية في أن يقول أكثر مما يبيحه المنهج ذاته، ولكنها مع ذلك تلقي الكثير من الضوء على «النوايا» المبطنة التي تجعل النص خزانا لمعان لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال استراتيجية تحول هذا النص إلى سلسلة من القصديات التي تتحقق من خلال سيرورات تأويلية منتقاة بعناية.

وعلى هذا الأساس، فإن ضرورة وجود تصور مسبق عن المعنى وعن كيفية انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة والمتنوعة أمر بالغ الأهمية، ولا يمكن لأي ناقد أن ينجز أي شيء دون التسليم بوجود فرضيات قبلية لا تدعي التعرف على المعنى الحقيقي، بل تبني سيرورات متنوعة لقراءة هي ما يقتضيه، في جميع الحالات، التأويل الذي يعيد بناء قصديات النصوص لا الكشف عنها. «فإذا كان المعنى النصي مستقلا عن القصدية الذاتية للمؤلف، فإن مهمة القارئ لا تكمن في إعادة بناء هذه القصدية المفقودة، بل عليه أن يبسط أمام هذا النص ذلك العالم الذي يفتتح ويكتشف من خلاله»[1]. وتلك قضية بالغة الأهمية في تصور المعنى، فالنص يستعير من الواقع أسننا في أفق بناء أسننه الخاصة، وهذه الأخيرة هي وحدها ما يشكل موضوع التساؤلات التي يطرحها الناقد على النص. فسياقات النص لا يمكن أن تكون معطى جاهزا يهبه النص إيانا، إنها بناء يتم من خلال عمليات التأويل المتتالية.

إن التعرف القبلي على هذا المبدأ معناه امتلاك رؤية مسبقة تخضع الأدوات التحليلية لغاياتها بعيدا عن انتمائها لهذا الصنف من

---

(1) Paul Ricœur: Réflexions faite. Autobiographie intellectuelle, Paris, éd Esprit, 1995, pp. 56 - 57 والإحالة وردت في كتاب: Denis Bertrand: Précis de sémiotique littéraire, Nathan université, p. 14

النصوص أو ذاك، وهو الأمر الذي يمكننا من الفصل بين العناصر التي نحددها باعتبارها محايثة للنص، فهي عصبه وما يكونه (ما يشكل هوية النص)، وبين ما يعود إلى الفعل الذي يقرأ ويكشف ويؤول. ويتعلق الأمر بطريقة أخرى للقول إن التحليل ليس كتابة موازية للنص المدروس، ولكنه لا يمكن أن يكون حاشية عليه. إنه كشف متعدد عن منطق البناء النصي، وهو منطق ليس معطى من خلال ما تقوله العلامة في مظهرها الخارجي، بل هو بناء يوحي به النص وتقوم الذات القارئة بصياغته. وهو ما يعني، بطريقة أخرى أيضا، وجوب فصل الخطاب الواصف عن الخطاب الموصوف.

إن المكونات التي تستند إليها النصوص في بنائها وفي انتمائها إلى هذا النوع الأدبي أو ذاك مداخل أساسية لولوج عالم الدلالة الذي يبنيه نص ما. ولذلك، فإن معرفة هذه المكونات أمر بالغ الأهمية، بل لا يمكن فهم النص دون الإلمام بهذه المكونات. إلا أن عدم إدراج هذه المكونات ضمن صيغة معرفية خاصة بالمعنى، سيقود التحليل إلى تقديم وصف لن يصل، كيفما كانت دقته وشموليته، إلى إنتاج معرفة تخصنا وتخص المجتمع الذي نعيش في أحضانه. ولهذا علينا، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، نبذ الفكرة الساذجة القائلة بإمكانية قول شيء ذي قيمة عن النص من خلال وصف «خارجي» يكتفي بتحديد أشكال الزمن وأشكال الفضاء والتعرف على نسق الشخصيات وباقي المكونات النصية الأخرى.

كما يحتم علينا أيضا التخلي كلية عن الفكرة الأخرى، التي لا تقل سذاجة عن سابقتها، القائلة بأن المحلل المسلح بـ«النظرية الصحيحة» سيتمكن، في كل قراءة، من تقديم «التأويل الصحيح» للنص. فهذا تصور يفترض أن النص يشتمل على معنى واحد ووحيد

سابق في الوجود على كل تحليل، وأن مهمة القارئ لا تتجاوز حدود «الكشف» عنه وبسطه أمام جمهور لا يمكن أن يتعرف عليه إلا بواسطة عين ناقد خبير بالنظريات. والحال أن الأمر على خلاف ذلك. فالنص متعدد القصديات، كما هي القراءة وكما هي الذات المبدعة. إن المعنى (المعاني) محصلة هذه القصديات مجتمعة.

III

استنادا إلى كل الملاحظات السابقة، نرى في الفعل النقدي ممارسة فكرية واعية تستدعي معرفة متنوعة تمتد في ثلاثة اتجاهات على الأقل:

1- إنها معرفة تعود في المقام الأول إلى النص ذاته. فالنص كيان له عمق وامتداد وأطراف. إنه مكونات، ولا يمكن فهمه بدون التعرف على هذه المكونات وتعيينها ووصفها وتحديد العلاقات الممكنة بينها: للنص الشعري هويته الشكلية، وللنص السردي علامات بها يعرف، وللصورة مداخلها ومخارجها، وكذلك الأمر مع باقي الأنواع الأدبية. إن الطاقة الجمالية كم انفعالي تتعدد أشكال تحققه بتعدد الأشكال التعبيرية الحاملة له.

ولقد قادت هذه المعرفة، استنادا إلى النصوص ذاتها، إلى بلورة مجموعة من النماذج التي حاولت تارة أن تصف النص من خلال مكوناته المباشرة، فالبحث في النص وفي دلالاته يتم من خلال وسيط أساسي هو ما تحيل عليه مجمل المكونات التي تأتينا عن طريق التلفظ. وقدمت في هذا المجال نمذجات خاصة بالأنماط السردية وبأشكال حضور السارد في النص، وكذا طريقة توزيع الزمان والفضاء ونمط بناء الشخصيات... ولقد كانت هذه النمذجات على قدر كبير من الغنى والعمق بحيث أسهمت في إثراء معرفتنا

بالنصوص وتحديد سبل الدخول إليها. لقد كانت هذه المكونات مدخلا أساسيا في تحديد التلوين الدلالي الخاص بكل نص، فعالم الدلالات يبنى ضمن هذه المكونات ومن خلالها.

وحاولت فعل ذلك، تارة أخرى، من خلال البحث في الملفوظ، فكان الحديث عن خطاطة سردية عامة تعبر عن وجود أشكال كونية تثوي داخلها كل النسخ السردية الممكنة. فالنصوص المخصوصة لا ينظر إليها، في تصور القائلين بهذا الرأي، إلا باعتبارها صيغة من الصيغ التي يسمح النموذج بإنتاجها. فالأشكال الكونية لا تكشف عن وحدة النوع البشري من حيث الكينونة والوجود والانفعالات فحسب، بل هي التي تجعل النموذج المجرد بنية عامة يتغذى منها كل تحقق نصي، وكل تحقق نصي هو عودة جديدة إلى ما يحيل على التلوين الثقافي الخاص.

ولن نتحدث هنا عن هذه النماذج فهي معروفة ومتداولة. سنكتفي بالإشارة إلى أن هذه النماذج ذاتها استندت في صياغة حدودها إلى مظاهر الوجود الإنساني ذاته. فالسلوك الإنساني في أشكاله الأصلية يخضع لبرمجة مسبقة تحيل عليها مجمل الأدوار الاجتماعية وطرق توزيعها. فالفعل الإنساني يندرج ضمن خطاطة سلوكية يمكن النظر إليها باعتبارها موجها سرديا يقوم بضبط تركيبي لهذا الفعل. أما التصنيفات المنبثقة عن هذه الخطاطات فتحيل على حالات انتظار هي ما يحدد الأبعاد الدلالية لكل ما يفرزه هذا السلوك. فالإنسان لا يمكن أن يوجد في المجتمع من خلال هوية اسمية فحسب، إن الاسم دال فارغ كما يقول بارث، إن الحضور في المجتمع يتم من خلال الوظيفة الاجتماعية. وهذه الوظيفة هي المبرر الذي اعتمدته بعض التصنيفات السردية في أحد تمييزاتها بين «عامل» يعد الرديف المباشر، على المستوى السردي، للبنية الدلالية

البسيطة، وبين الممثل الذي يشخص مضمون العامل من خلال ذات اسمية ومفردة، وبين دور ثيمي هو التأليف التركيبي والدلالي بين الأول والثاني. إنه ليس شيئا آخر سوى حالات الانتظار التي يولدها الدور الاجتماعي: نحن نعرف عن الصياد كل ما يمكن أن يقوم به، تماما كما نعرف عن العامل كل أدواره الاجتماعية الممكنة، ونعرف دور الأم والأب.

وبناء عليه يمكن القول إن كل سلوك هو آلية محكومة بخطاطة سردية مسكوكة تشتمل على عدد هائل من الممكنات التأليفية. إنها خطاطة ممتدة في ذاكرة الزمان، فقد رافقت الإنسان منذ وعى وجوده المستقل عن الطبيعة، فمن خلالها وداخلها لم يتوقف الإنسان عن اكتشاف مناطق جديدة تخصه وتخص علاقته بالكون، وهي مناطق تتطلب تغطية رمزية منها ما يعود إلى اللغة، ومنها ما يعود إلى فن القص، ومنها ما هو مرتبط بردود الأفعال السلوكية ذاتها. ولذلك وجب التعامل معها باعتبارها «أهلية تقنية» يضعها الإرث الإنساني بين يدي الروائي، وبها يهتدي القارئ من أجل التعرف على كل عالم مخصوص. إنها عند الروائي معرفة اجتماعية وتقنية ولغوية وجمالية مسبقة يعتمد عليها في بناء أكوانه التخييلية، وهي عند القارئ خانة معرفية تمكنه من فك البرمجة المسبقة للأفعال وتعينه على توقع ما يمكن أن يحدث. من هنا كان النظر إلى العوالم الممكنة باعتبارها أكوانا وثيقة الصلة بهذه النماذج من حيث إن كل شيء يبنى انطلاقا من تصورات مسبقة. فالروائي لا يمكنه التصرف كما يشاء في هذه المعرفة، والقارئ من جهته لا يستطيع توقع ما لا تسمح به هذه العوالم.

وبناء عليه، فإن هذه النماذج في ذاتها ليست سوى استعادة لأشكال مجردة نقوم، من خلالها، بخرق المتصل الزمني لكي نجعله

تسلسلا مرئيا من خلال الفعل السردي ذاته، ما دام الزمن ذاته لا يمكن أن يدرك إلا من خلال صبه داخل الوعاء القصصي، كما يقول بول ريكور. إن التشخيص، على هذا الأساس، هو الحالة الوحيدة الممكنة للتزمين، والتزمين ذاته هو أداتنا الوحيدة التي تمكننا من إدراك القيم داخل وضعيات محسوسة.

ومع ذلك أيضا، فإن هذه النماذج ذاتها، رغم أهميتها التاريخية ورغم كل الإنجازات التي تمت انطلاقا منها، لم تُجب عن أشياء كثيرة ظلت خارج سلطة النموذج وخارج قدرته على استيعاب كل ما يمكن أن يعود بنا، ضمن رحلة عكسية، من المجرد إلى المحسوس. فلقد كان من الضروري أن يقود «الفعل المعمم» إلى العودة من جديد إلى ما يخصص ويميز ويحتفي بالنسخة. وهذا ما يبرر ضرورة استحضار الصورة المقابلة لتكون هي «المنقذ من ضلال النماذج العامة»، تماما كما كان النموذج العام منقذنا من كثرة النصوص وتعددها وتنافرها.

فعوض أن نكتفي بتحديد ما يجمع بيننا، علينا أن نبحث عما يميز هذا عن ذاك. فالامتثالية غاية مثلى، والتطابق هو ما تصبو إليه كل الكائنات وهي تبحث عن مطلق يهرب من بين يديها باستمرار، لكن الاختلاف أجمل من كل حالات التوحد، إنه هو أساس الإبداع وأساس التقدم. من الاختلاف يولد النشاط المفرد والمتميز الذي يغني، كلما كان أصيلا، النموذج المتولد عنه. وتلك طبيعة المعنى وسر من أسرار وجوده، فهو لا يوجد في الأشكال الكونية، و«ليس ملقى في الطريق» كما تصور الجاحظ، إنه ينبثق عن النسخ المتحققة، ومن خلالها يأتي إلى الوجود في أشكال هي وحدها جوهره ومبرر حياته، إنه في النصوص ذات الطابع الخاص والمتميز، لا في النماذج العامة.

وتكفي الإشارة إلى مثال واحد لندرك أهمية المكونات التي صنفت داخل هذه النماذج باعتبارها عناصر عرضية وزائلة ومتحولة. وذاك ما قامت به النمذجة البروبية في بداية القرن الماضي. فلقد أدرك بروب بشكل مبكر جدا أهمية الوصول إلى بناء نموذج عام للحكايات العجيبة ينبذ التصنيف القائم على الموضوعات والقيم. فلقد كان هذا التصنيف في نظره (وفي نظر التاريخ أيضا) تصنيفا فاسدا، لأنه لا يقودنا إلى استنباط أحكام خاصة من كم هائل من الحكايات. وهكذا كانت الوظيفة بعددها وشكل وجودها ومنطق تتابعها هي المنطلق الأساس من أجل وصف الحكايات. فكان أن أهمل، في الوقت ذاته، الشخصيات التي تقوم بهذه الوظائف. فالشخصيات، سواء كانت كائنات بشرية أو حيوانات أو جنا أو أشجارا، عناصر لا أهمية لها في تعريف الحكاية، لأنها عرضية وتتميز بالتحول والحركية. فبناء النموذج العام يجب أن يستند إلى العناصر الثابتة وهو ما تتميز به الوظائف.

إلا أن الدراسات اللاحقة ستثبت عدم صحة هذا التصور، فهو لا يمكن أن يشكل قاعدة صلبة يمكن الاستناد إليها من أجل إنتاج معرفة حقيقية تخص النص وتلقيه، إذا كنا لا نحتفظ من النص إلا بما يحيل على الثابت والعام والدائم. وهذا هو بيت القصيد، فاستنادا إليه سيبني ك . ل شتراوس انتقاداته الموجهة لبروب. فإذا أسندنا، حسب بروب، وظيفة إلى شجرة ما، فإن ما يهم في العملية كلها، هو الوظيفة أما الشجرة فلا قيمة لها، فالأساسي في الشجرة ليس شكل أوراقها أو امتدادها في الأرض أو السماء، إن الوظيفة المسندة إليها هي ما يدخل ضمن التصنيف الثابت. إلا أن الأمر قد لا يكون كذلك بالمطلق، إذ سيكون من الخطأ التركيز على الشجرة في ذاتها دون اهتمام بالفصيلة التي تنتمي إليها (أنواع الأشجار)،

ودون تحديد موقع هذه الفصيلة داخل ثقافة هذه المجموعة البشرية أو تلك(شجرة الزيتون هي غير شجرة السنديان في ثقافتنا العربية الإسلامية).

وفي هذا المجال، يذكرنا شتراوس ببعض المعتقدات الشائعة عند الهنود في أمريكا. ف«الحكايات الأمريكية تشير في غالب الأحيان إلى بعض الأشجار كشجرة البرقوق وشجرة التفاح. وسيكون من الخطأ القول إن ما يهم في هذه الإشارة هو مفهوم «شجرة» فحسب، أما تحققاتها المتنوعة فتلك مسألة اعتباطية، تماما كالقول إن هناك وظيفة تشكل الشجرة سندها باستمرار(...) فما يهم الأهلي في شجرة البرقوق هو خصوبتها، وما يشده إلى شجرة التفاح هو قوتها وعمق جذورها»[1]. وفي هذه الحالة، لا يمكن القول إن ما يهم هو «الشجرة» أما أنواعها ورمزيتها فتلك عناصر لا قيمة لها. فما يشكل التلوين الثقافي الخاص للحكاية هو بالضبط هذا العنصر العرضي.

والحاصل أن المكونات بكل أشكالها لا يمكن أن تشكل معرفة كافية لفهم النصوص وبناء سيروراتها الدلالية. فسواء تعلق الأمر بالنمذجات التلفظية، أو تعلق بالنمذجات الملفوظية، فإن مقاربة النصوص في حاجة إلى بعد آخر هو الذي ينظم ويرتب، ويدفع بهذه المكونات إلى الانتظام ضمن سلمية ثانية مولدة للمعاني ولا تكتفي بتسجيل الحضور الموضوعي للعالم. إن وحدة النموذج، على هذا الأساس، لا يمكن أن تؤدي إلى وحدة للتصور أولا ولا يمكن أن

---

(1) Levi - Strauss (Claude) :Anthropologie structurale deux, éd Plon, 1973, pp. 162 -163

François Rastier: Sens et textualité, éd Hachette Université, 1989, p.14.

تؤدي إلى وحدة في دلالات النصوص ثانيا، ولا يمكنها أن تكون بديلا للنصوص المخصوصة ثالثا.

2- وذاك هو مدخلنا للحديث عن المعرفة الثانية. إنها معرفة نظرية تعود إلى التصورات التي يملكها الناقد عن الآليات الخاصة بالدلالة وطرق إنتاجها والمواد الحاملة لها. ولقد سبق أن أشرنا في بداية هذا المدخل إلى استحالة وجود قراءة «عفوية» تتم عن طريق الحدس خارج أي سياج نظري، وتكون في الوقت نفسه قادرة على تحديد مواطن المعنى، وقادرة على مطاردته في مظانه، ومن خلال تمنعاته وإغراءاته. ف«الحدس فكر لا يسنده فكر سابق»، كما كان يقول بورس، فلذلك لا يمكن أن ينتج قراءة منسجمة يمكن أن تقودنا إلى فهم بعض أسرار النص. فلهذا تحتاج القراءة النقدية إلى معرفة نظرية تشكل صيغة من الصيغ التي تتيحها لنا المعرفة الإنسانية من أجل وصف السبل المؤدية إلى المعاني كلها أو بعضها. وهي ذاتها ما يشكل السبيل نحو تحديد التجليات الممكنة للقيم الإنسانية كما يصوغها النص ويكشف عن حدودها. إن التأمل ليس طاقة فطرية يهبها الله من يشاء، بل هي رؤية مبنية على معرفة نظرية شاملة، موضوعها العالم والذات والخبرة الإنسانية.

وعلى الرغم من ذلك، لا يجب التعامل مع هذه المعرفة النظرية باعتبارها فرضيات مسبقة تسقط قسرا على النص. إن التصور النظري هو سؤال لا يستدعي جوابا جاهزا، ولكنه يعد حافزا على خلق أكبر عدد ممكن من السيرورات التأويلية. فإنتاج نص ما يقتضي اقتطاع جزئية ثقافية لتحويلها إلى كون دلالي يتم تشخيصه من خلال خلق وضعيات إنسانية تأخذ على عاتقها إدراج القيم ضمن مقتضيات السلوك المحسوس، ولن تكون مهمة المحلل هي تفصيل ما يعطيه

النص مكثفا، أو، على العكس من ذلك، تكثيف ما يعطيه النص مفصلا. إن القراءة بناء لسياقات، ولن يتم هذا البناء إلا من خلال ذات قارئة تعرف عن المعنى ما يعرفه الهرموسيون أو البنيويون أو السميائيون عن مسالك التأويل.

وهذا هو مصدر المقترحات الجديدة في ميدان التحليل الدلالي الذي سيعيد النظر في بناء النماذج ويثير الانتباه إلى ما يؤسس خصوصية النص وتميزه من حيث البناء ومن حيث الإحالات الدلالية. فالخطاب لا يشكل حالة عامة، ولا يمكن أن يكون رديفا سلبيا داخل النص الذي تشكل خطاطته أهم ما فيه. فالقبول بفكرة وجود معنى متولد عن العلاقات التي تشكل القاعدة الأساسية للنص، والقول أيضا بالوجود الضمني لدلالة خطابية هي مبرر البناء النصي كله، معناه القبول بفكرة وجود «عالم» يوجد خارج النص، ولكنه وثيق الصلة ببؤرة التجلي الخطابي. فعمليات التشخيص المتنوعة (أي بناء نص مخصوص) تقوم بصياغة جديدة للحدود القيمية (الخير والشر والصدق والكذب والأمانة والخيانة وكل ما يشير إلى العلاقات المحددة للترابط الإنساني). وهذه الصياغة هي ما يشكل الدلالة أو الدلالات الممكنة للنص، وليس الحدود المجردة.

استناد إلى كل هذا، يمكن القول إن التعرف على المعنى جزء من سيرورة تشكله، فالمعرفة هي إمساك بالسبب (إيكو)، ومحاولة الإمساك بمدلول نهائي كمعطى خارج أية سيرورة أمر مناف للمعنى ولا تقبل به طبيعة النص (بارث). فالمعنى لا يوجد إلا ضمن سيرورة تأويلية ما، واستنادا إلى هذا المبدأ، يجب تحديد روابط دلالية تقصي كل المدلولات التي لا يمكنها أن تستقيم داخل هذه السيرورة، ولكنها قد تكون، مع ذلك، عصب سيرورة أخرى.

وهذا ما أطلقنا عليه المعرفة النظرية الخاصة بمقاربة المعنى وتصوراته. فالاكتفاء بتحديد مواطن النص ومكوناته، وتحديد أشكال هذه المكونات بكل تفريعاتها الممكنة لن يقود إلى إنتاج معرفة تخص الإنسان وتخص العوالم التي يتحرك داخلها، فالمفروض في النص أنه يعبر عن وجدان شعب وليس مجرد تنضيد رتيب لكلمات خالية من أية انفعالات جديدة، أو إعادة لبناء كون حدوده معروفة بشكل سابق ولا يضيف تحققه أي شيء.

فلا يفيد في شيء التعامل مع النصوص الإبداعية المخصوصة باعتبارها «تقنيات» في القول وفي تنظيم الحدث. فهذه التقنيات هي الوسيط نحو الإمساك بسيرورات التدليل، وخارج هذه السيرورات، ستظل هذه التقنيات جوفاء ولن يتجاوز التعرف عليها حدود تعيين مكونات معطاة مع التجلي الخارجي للنص. ومن هنا كانت أهمية المعرفة النظرية التي ستقودنا إلى طرح أسئلة تتحول من خلالها التقنيات والمكونات إلى عناصر داخل طاحونة منتجة لدلالات تتنوع بتنوع السياقات النصية التي تحتضنها. واستنادا إليها يصبح التأمل والبحث عن البنيات الجمالية، وكل الطاقات الفنية أمرا ممكنا.

فالمبدأ الأساس الذي انطلقت منه مجموعة من المدارس المعاصرة يقول إن الوقائع مبنية، وليست تراكمات عفوية لعناصر لا رابط بينها. والبناء يحيل، في عرف التحليل العلمي، على غاية، إنه موجه نحو هدف (دون أن تكون لنا القدرة على تحديد طبيعة هذا الهدف)، وهذا ما يفسر الطابع «المغلق» للنص، فالغاية من كل بناء هي الإحالة على كون أو أكوان أو على الأكوان الدلالية الممكنة كلها، إذا كنا سنلغي من حسابنا إمكانية الوقوف عند مدلول بعينه. إن النص، يجب التذكير بذلك، ليس حصيلة لعدد لامحدود من

الملفوظات، بل هو بناء عالم استنادا إلى عدد محدود من الملفوظات. وتلك هي الحدود الفاصلة بين الفعل الإبداعي وبين الخواطر العامة التي يكتبها «كل الناس».

وعلى هذا الأساس، فإن كل الرهانات التركيبية التي تقود، في مستوى التجلي النصي، إلى خلق سلسلة من العلاقات بين مكونات النص، يجب أن ترتبط ارتباطا وثيقا، برهانات أخرى من طبيعة دلالية: إن النص يحيل على سلسلة من العوالم الدلالية. وهذه الرهانات، شأنها في ذلك شأن الرهانات الأولى، خاضعة للمبدأ نفسه، أي مبنية انطلاقا من نسق من العلاقات الشكلية ذاتها. فالدلالة لا توجد خارج مكونات النص الشكلية، والمعنى شكل، والشكل هو ما نعرفه عن المعنى. لذلك، فإن ما تروم الآلة التحليلية الوصول إليه ليس جواهر مضمونية ثابتة، بل أشكال للتحقق: إن الخير ليس جوهرا بل سلوكات ممكنة، وروعة الصدق لا تقاس سوى بوضاعة الخيانة. فالحديث عن خصوصية شعب ما وعن خصوصية وجدانه لا يتم من خلال البحث عن قيم لا توجد عند غيره من الشعوب، بل هو في الأصل بحث عن مفصلة خاصة للقيم المشتركة بين كل الشعوب، فما يميز ليس امتلاك قيم والاستفراد بها، إنه، على العكس من ذلك، خلق لأشكال جديدة خاصة بتحققها.

إن النص، على هذا الأساس لا يكتفي بالتعبير عن معنى موجود بشكل قبلي، إنه يقوم بشيء آخر. إنه يعدل، من خلال أشكال التحقق، من العلاقات القبلية للمعنى، ليكشف لنا، من خلال مكوناته مرة أخرى، عن علاقات جديدة تعد إغناء للقيم المضمونية. إن تعميق معرفتنا بالسردية في مظاهرها المتعددة، هو في الواقع تعميق لمعرفتنا بالأشكال الخاصة بالتمفصل الدلالي. إن

تحليل نص روائي ليس بحثا في ذاكرة مغلقة، بل صياغة جديدة لقيم معروفة. ووفق هذا التصور يمكن الحديث عن معنى (معاني) الوقائع المدروسة وعن مظانه (مظانها).

فالمعنى قد يكون في تصور البعض محايثا للنص[1]، أي طاقة دلالية مكتفية بذاتها ومستقلة عن كل بؤر التلفظ ومودعة في النص - صراحة أو ضمنا - خارج إرادة القارئ وبعيدا عن تدخلاته، وعلى المحلل تقع مهمة العثور على ما يود النص قوله استنادا إلى هذه الوسيلة أو تلك:

- قد يكون ذلك على شكل أطروحة مسبقة. حينها لن يكون النص سوى «إخراج» سردي أو شعري، أو ما تشاؤون من الأشكال التعبيرية، لمقولة نظرية أو قيمة ما أو تصور عقائدي (شرح لإيديولوجيا دينية أو سياسية أو عرقية). وسيصبح النوع الذي ينتمي إليه النص ذاته محددا من خلال هذه الأطروحة. وسيبنى على إثر ذلك استنادا إلى جمالية قائمة على المحتمل والتمثيل[2]. فالغاية من النص هي، في المقام الأول، «الإقناع» و«البرهنة» و«التعلم». وهذا ما ميز كل الآداب التي تنتمي إلى «الواقعية الاشتراكية»، أو على الأقل في نسبة كبيرة من النصوص التي تصنف عادة ضمنها. فـ«الأطروحة النظرية» في هذه الحالة سابقة في الوجود على البناء النصي، والكم الدلالي معروف منذ الكلمة الأولى، فالنص لا يقوم سوى بتقديم معادل مشخص لفكرة مجردة. وعلى هذا الأساس، لا يبنى المعنى من خلال الوقائع، إذ ليست الوقائع سوى غطاء لمعطى مفصول عنها، إنه موجود بشكل سابق في ذهن المؤلف على شكل أحكام تامة.

---

(1) Umberto Eco¤Le signe, éd Labor, 1988, p96.

(2) Suzan Rubin Suleiman: Le roman à thèse, éd P U F,1983, p14

- أو قد يتعلق الأمر بقصد خاص بالمؤلف يمكن اختصاره في ثنائية مولدة للمضامين كما دعت إلى ذلك السميائيات السردية. فهذا التوجه ولد في أحضان علم بنيوي للدلالة هاجسه الأساس وضع اليد، من خلال سلسلة من عمليات التبسيط المتتالية، على السنن الذي تنتهي عنده كل الأسنن[1]. حينها لن يكون النص سوى معادل مشخص، أو وجه تصويري لمحور دلالي يمكن الإمساك به من خلال رد المتنافر إلى ما يشكل وحدة تامة هي معنى النص، أو يحيل، في أحسن الحالات وأقلها تطرفا، على «التناظر «المهيمن داخله (بالمفهوم الكريماصي للكلمة).

ولقد قاد هذا التصور إلى بلورة ما يسميه كريماص «المسار التوليدي» الذي يتحكم في كل حالات المادة المضمونية. والأمر يتعلق بآلية يرتكز عليها النص من أجل التحول من مستوى سميائي سابق في الوجود على أي تجل، إلى ما يشكل الواقعة المدرجة ضمن «مسار تصويري أو مسارات تصويرية». إن عمليات التوليد تقود من محور دلالي عام يربط بين قيمتين دلاليتين مكتفيتين بذاتهما، أي غير موجهتين، إلى ما يشتغل كمعادل مشخص لكل العوالم الممكنة التي تشتمل عليها هذه الثنائية البسيطة (لقد اختصر كريماص الكون الدلالي عند جورج بيرنانوس - كاتب فرنسي توفي سنة 1948 - إلى ثنائية بسيطة هي: حياة (م) موت، موجهة حسب تحققاتها في سياقات نصية بعينها)[2].

وقد يكون النص طاقة دلالية لامتناهية لا يمكن أن ترى النور

---

(1) Umberto Eco:Le Signe, éd Labor, 1988, p96.

(2) A G Greimas: Sémantique structurale, éd Larousse,1966, p.222 et suiv.

إلا من خلال القراءات المتتالية. فكل القراءات «خاطئة»، حينها تصبح كل المعاني ممكنة. فما هو أساسي في سيرورة القراءة ليس الوصول إلى معنى ما، أو الوقوف عند حد بعينه، فلا غاية هناك سوى الانتقال من معنى إلى آخر ضمن توالد سرطاني لا متناهي، بتعبير إيكو. فمصدر اللذة هو السيرورة التي تقود من محطة إلى أخرى ضمن رحلة لا نعرف عنها سوى بدايتها ضمن لعبة «تأجيل» دائم، بتعبير دريدا، يمنع الدال باستمرار من الاستقرار على مدلول محدد.

وعلى عكس ما تقدمه الحالة الأولى من حيث مظهراها الأطروحي والثنائي، فإن ما نبحث عنه في هذه الحالة لا نعرف عنه في واقع الأمر أي شيء، بل لا قيمة لما يمكن أن يصل إليه المؤول، ما دامت كل النهايات هنا وهناك وفي أي مكان هي نهايات مؤقتة سرعان ما تتحول إلى بداية جديدة.

وقد يكون المعنى متعددا ومتنوعا، ولكنه محدود في الحجم والعدد محدودية سياقات النص ذاتها. فالسياقات المحتملة ضابط وتحديد مسبق، وليست تسيبا وتيهانا في بحر دلالي بلا ضفاف ولا تخوم. فالنص، كما يشير إلى ذلك إيكو، يحتوي، بحكم التكون والتحقق، على عناصر ثابتة لا يمكن أبدا تجاهلها في عمليات استقبال النص وتحديد دلالاته[1]. وتعد هذه العناصر في نهاية الأمر «مجموعة من التوجيهات التأويلية التي يجب أخذها بعين الاعتبار في كل فعل تأويلي، وإلا تحول التأويل إلى كتابة جديدة لا ضابط لها سوى هوى القارئ وميولاته، الصحية منها والمرضية. فهذه العناصر تقلص من عدد المسارات الممكنة، بل قد تحد من عمليات

(1) Umberto Eco: Lector in Fabula, 67 et suiv.

التخيل عند القارئ ذاته»[1].

إن الأمر يتعلق بالحالة التي يمثلها مفهوم التدلال[*] (السميوز في تصور بورس وهي سيرورة إنتاج المعنى). فالتدلال مفتوح نظريا وقابل للانتشار في كل الاتجاهات، إلا أنه من الناحية العملية محدود في الحجم والتحقق. فبناء الخطاب المخصوص يقلص من حجمه ويحد من امتداداته، فهو يحين بعضا من الدلالات ويدفع بأخرى إلى التراجع[2]. إنه يفرض عليه سلسلة من الانتقاءات تعد وحدها الضمانة على انسجام الكون أو الأكوان الدلالية.

فللتوالد الدلالي منطق وضوابط، وضماناته هي الروابط الممكنة بين ما يشكل بؤرة الانطلاق، وما يمكن تحديده كمدلولات نهائية محتملة ضمن هذه السيرورة أو تلك. ولذلك، فكل قراءة إنما هي سيرورة انتقائية تبني قصديات وتحينها من خلال خلق آثار معنوية محددة، وتلغي من حسابها ما يمكن أن يتحقق ضمن مسارات أخرى. إنها تقوم بتخدير - بتعبير إيكو- ما يحتاج إلى عملية تنشيط لاحقة ليصبح قصدا جديدا ضمن فرضية جديدة للقراءة.

وهذا ما دفع القائلين بهذا التصور إلى الاستبعاد الكلي لتلك الفكرة العزيزة على قلوب الهرموسيين - الأوائل منهم على الخصوص - والقائلة بوجود «مركز دلالي» أصلي يمكن التعرف عليه واستعادته على شكل كم دلالي مستقل. فهؤلاء كانوا يبحثون، من

(1) François Rastier: Sens et textualité, éd Hachette Université, 1989, p.15.

(*) التدلال ترجمة لمفهوم sémiosis.

(2) المرجع السابق ص 113

خلال التأويل، عن معنى ثان يختفي وراء المعنى الأول[1]. الثاني ثابت مستتر هو جوهر النص وغايته الأصلية، أما الأول فلا يشكل سوى التجلي المباشر لكل عمليات التوليد الدلالي. وتلك حالة النصوص المقدسة، وحالة الأعمال الفنية الكبرى التي تخفي «أسرارا» يجب الكشف عنها.

لقد كان الهرموسيون يبحثون عن معنى يعرفون عنه كل شيء، فهو سر، وككل الأسرار يفترض عمليات كشف تقود إلى إجلاء مكنونه. وليس ذاك جزءا من تصوراتنا. فالنشاط التأويلي في ممارستنا النقدية، على العكس من ذلك، لا يعرف عن المعنى سوى الفرضيات التي قد تقود إليه. فالتعرف على المعنى جزء من سيرورة تشكله، لذلك فالنقد لا يعين معنى، بتعبير بارث، بل يقتفي آثارا قد توصلنا إلى بعض تجليات المعنى.

والتصور الأخير جدير بالتأمل. فإذا لم يكن هناك قارئ «أعلى «قادر على الإحاطة بدلالات النص من خلال قراءة شاملة وكلية[2]، فذاك افتراض لا يقبل به أشد المنظرين أصولية، فمعنى العلامات ليس مفصولا عن استعمالاتها، وإذا لم يكن المؤلف ذاته ضمانة على تأويل «صحيح»[3] لما يقدمه للقارئ، فالعالم الذي تبنيه الذات المبدعة أرحب من إرادتها، فإن النص لا يشتمل على معنى «حقيقي»[4]. وهو ما يعني، تبعا لما سبق، أن موضوعية المعنى ذاتها

(1) Paul Ricœur:Le conflit des interprétations, éd Seuil, 1969, p64.

(2) F. Ras: Sens et textualité, éd Hachette Université, 1989, p.19.

(3) نفسه ص 19

(4) نفسه ص 19

(5) نفسه ص 19

ليست ثابتة، ولا يمكن أن تشكل معطى مفصولا عن كل القصديات، إنها على العكس من ذلك، قابلة للتكيف مع الشروط التاريخية التي يستقبل النص ضمنها[1].

استناد إلى هذا، فإن ما نبحث عنه في النص أشياء لا نعرف عنها أي شيء في حقيقة الأمر، قد يكون بإمكاننا تلمس دروبها أو معرفة المسارات المؤدية إليها، ولكننا لن ندرك أبدا سر ما نبحث عنه بشكل سابق على التحليل، وتلك هي القيمة الحقيقية للنقد الجديد: الوصول إلى حقائق لم تكن متوقعة منذ البداية. فالكشف عن خطاطات موجودة بشكل سابق في النص، أو تعيين أشياء لا دخل للذات القارئة فيها لا يمكن أن ينتج عنه شيء ذو قيمة حقيقية. فالنص في هذه الحالة يفقد هويته لأنه لن يكون مصدرا لأية متعة. إن المتعة في البناء لا في المعطى الجاهز.

فماذا يعني التأويل إن لم يكن بحثا في ذاكرة الشعوب الثقافية والرمزية والأسطورية والدينية والخرافية وكل ما يشكل الوجدان الأصيل لأمة ما. إن أهمية التأويل تكمن في القدرة على خلق علاقات جديدة لم يكن يتوقعها أحد، أو إعادة بناء قصدية النص من خلال الإحالة على سياقات لم تكن متوقعة من خلال التجلي النصي. وهذا بالتأكيد ما يميز بين القراءات ويجعل بعضها عميقا وممتعا ويجعل البعض الآخر وصفا سطحيا لا يضيف أي شيء.

وليس غريبا ألا تسلم النصوص نفسها بسهولة. وليس غريبا أيضا أن تستعصي العلاقات الخفية على التجلي. فالتمنع والإغراء والدلال ليست صفات أحدثها أسلوب إنشائي بسيط ليتخلص من التحليل، بل هي حقائق فعلية، إنها سلوك نصي لا يشكك فيه أحد،

---

(1) Paul Ricœur: Temps et récit, 3 le temps raconté, éd Seuil, 1985, p 435

وهناك في الممارسة النقدية ما يؤكد ذلك. فالواقعة النصية لا تدل من خلال كليتها إنها تخبئ أسرارها في جزئياتها وتفاصيلها وعلاقاتها غير المرئية. ولهذا كان التأويل دائما خلقا لمسارات تدليلية، وليس بحثا عن دلالة جاهزة. فهو تنظيم جديد وبحث عن علاقات لا ترى بالعين المجردة، وليس تعيينا لمعنى والاحتفاء به.

3- وللوصول إلى ذلك لا بد من معرفة ثالثة، ويتعلق الأمر بما ينتجه الإنسان عبر سلوكه من قيم ومعارف بأبعادها الرمزية والأسطورية والاجتماعية. وهو ما نطلق عليه عادة «ثقافة الناقد». فالإنسان لا يحيا بالنظريات، ولا يتحدد سلوكه ومواقفه من خلال الإحالة على عقائد فلسفية أو دينية خالصة، تلك انتماءات كبرى لا ننتبه إليها إلا في حالات «الخطر الداهم»، عندما تكون الذات مهددة بالذوبان في كيانات غريبة عنها. إن الوجدان الإنساني تبنيه الأشياء التي يتداولها، وتبنيه الأساطير والحكايات والشعائر الدينية، وتبنيه جزئيات الحياة اليومية.

ولهذا لا يمكن فهم النصوص دون معرفة الثقافة التي أنتجت ضمنها، أي استيعاب مجموع الأسنن التي تتحكم في عملية الخلق، وهي الأسنن الجمالية والأخلاقية والتاريخية والاجتماعية. ولهذا السبب، فإن أبسط الوقائع اليومية تحتاج، لكي تسلم مضامينها، إلى تعبئة رصيد ثقافي متعدد الإحالات. فكل ما في الواقعة يحيل على سلسلة من المدلولات الصغيرة هي ما يشكل المضامين الممكنة لهذه الواقعة (مدلولات توسطية بين غاية مرئية وسياقات تبنى في غفلة من المبدع والنص على حد سواء). وهذه المدلولات الصغيرة هي سلسلة من القيم الثقافية التي تعد هذه الواقعة أو تلك إحدى صورها الممكنة.

إن النص نسيج من الإحالات المرجعية التي لا تنتهي عند حد

بعينه، وبإمكان السيرورة التأويلية أن تمضي بكل إحالة إلى أقصى الحدود الممكنة دون أن تستنفد، مع ذلك، ممكناتها التدليلية. لذلك، فإن إمكانية التعرف على علاقات جديدة ليست معطاة من خلال التجلي المباشر للنص - والتأويل هو في نهاية المطاف خلق لعلاقات جديدة- أمر لا يمكن أن يتم دون الاستناد إلى معرفة خاصة بالمجتمع والإنسان والأشياء. إن ذاكرة النص متمنعة ولا يمكن أن تكشف عن نفسها إلا من خلال مواجهتها بذاكرات أخرى يأتي بها المؤول.

وهذا أمر تؤكده الممارسة النقدية ذاتها. فالكشف عن العلاقات الجديدة وتحديد بؤر التدليل من خلالها ليس معطى عفويا. فالتأويلات الممكنة لا تستند إلى ما هو معطى بشكل مباشر في النص، إنها تحتاج إلى استحضار معرفة تكون لها القدرة على إدراج النص ضمن مسارات ليست بادية من خلال التجلي المباشر. وهذا ما حددناه في الفقرات السابقة بثقافة الناقد. فهذه المعرفة ليست خاصة بمكونات النص، ولا علاقة لها بالمعرفة النظرية، إنها معرفة خاصة بالذات وخاصة بالمجتمع، خاصة بالعلاقات الإنسانية والأشياء والكائنات والوجدان والتاريخ والتركيبة النفسية.

إن القارئ ليس طاقة مبدعة للمعاني وليس خزانا حافلا بدلالات لا يحصيها العد. إنه بؤرة للتنظيم، «فالتأويل ليس وُليد الذهن البشري، ولكنه نتاج الواقع الذي تقيم دعائمه السميوز»[1]. فنحن لا نؤول ما في أنفسنا ولكننا نبدع إحالات جديدة انطلاقا من الإحالات التي يحددها النص ويرسم حدودها. فتدخل القارئ

---

(1) Umberto Eco: Les limites de l'interprétations, éd Grasset, Paris 1990, p . 371

وإسهامه الفعلي في إنتاج الدلالات الممكنة للنص، يشيران إلى قدرته على الربط بين ما هو متحقق بصفته بنية نصية محدودة ومكتفية بذاتها، وبين مجموع المعارف والأشياء التي تسهم في تكوين النص الثقافي العام الذي أنشئ ضمنه النص المتحقق. ولا يعني تدخل القارئ أن النص لا شأن له بالدلالات التي قد يأتي بها هذا القارئ. إن الأمر على خلاف ذلك، فاللذة، كل اللذة، هي في عمليات الخرق المتتالية لنظام النص وقوانينه، ولا يمكن لهذا الخرق أن يحدث إلا إذا تجاوز الموجهات التي يريد النص أن يسربها في غفلة من القارئ.

والنموذج المثالي لذلك ما تقدمه التفكيكية من مقترحات في مجال التأويل. فهي في أشكالها الأكثر تطرفا لا تلغي وجود السياقات الخاصة، ولا تنفي، تبعا لذلك، وجود أسس موضوعية تستند إليها المدلولات، إنها فقط تشير إلى عدم إمكانية تحديد عدد هذه السياقات ونوعيتها. ومن هذا المنطلق، فإن كل الإحالات عندها جائزة حتى وإن كانت عديمة الصلة بما يقترحه النص بشكل صريح أو ضمني. ولهذا فـ«المعنى الحقيقي» الذي يروم المؤول الوصول إليه هو لذة الإحالات نفسها وليس تحديد مدلول ما، فلا وجود لمدلول داخل عالم ممتد في كل الاتجاهات.

إن حركية الإحالات، هي حركية دلالية. فما يميز هذا المنطق في التأويل هو هذه القدرة على ابتداع علاقات جديدة منبثقة من وعي النص ولاوعيه، وهو ما يعني بالنسبة لنا، من زاوية نظر مخالفة، التسلح ليس برصيد معرفي يخص النص فحسب، ولا برصيد نظري يخص المعنى فحسب، بل يجب التسلح أيضا بمعرفة هي ما يشكل النص الكبير للثقافة، ما كان يسميه إيكو الموسوعة التي تضم بين ثناياها مجموع ما أنتجته مجموعة بشرية ما على امتداد

مرحلة تاريخية ليست بالقصيرة. وهذه المعرفة ذاتها هي التي تمكننا من إنتاج معرفة جديدة تضاف إلى ما هو موجود. لذلك يمكن القول «لا وجود لقراءة «طبيعية» «وحشية»، فالقراءة لا تتجاوز البنية، إنها خاضعة لها، إنها في حاجة إليها، لذلك فهي تحترمها، إلا أنها تشوش عليها»[1]. وهذا بالتحديد ما يميز القراءات المبدعة عن القراءات الوصفية التي تقف عند حدود ما يقترحه النص.

ويمكن القول، إن التعرف على المكونات وتحديدها لن يقود إلى إنتاج معرفة خاصة بالنص وبالعوالم التي يمثلها، تماما كما لا يمكن للنظرية أن تحل محل ثقافة المحلل. فكل الأسئلة التي توجه إلى النص باعتبارها مداخله الخاصة، لا يمكن أن تستمد إلا من الرصيد الثقافي للناقد، فهو مصدرها وهو مصدر الإجابات الممكنة عنها (إن كل نظريات الدنيا لا يمكن أن تكون بديلا لثقافة الناقد وقدرته على الغوص عميقا في التجربة الإنسانية).

إن ما يحدد عمق الممارسة النقدية وغناها، أو، على العكس من ذلك، ما يكشف عن محدوديتها ليس تبني هذه النظرية أو تلك، فالنظريات لا تحلل ولا تقول أي شيء خارج مسلماتها العامة المجردة، إن ما يحددها هو نوعية الأسئلة التي يوجهها المحلل إلى النص، وهذه الأسئلة وثيقة الارتباط برؤى الناقد وثقافته. إنها هي التي تقود خطاه، وهي التي تكشف عن علاقات لا يمكن أن تراها إلا العين الخبيرة.

وهذا هو المدخل النظري الذي نقدمه للقارئ من أجل استيعاب ما نقترحه من قراءات في هذا الكتاب. لقد قلنا أشياء كثيرة عن

---

(1) R. Barthes: S/Z, éd. Seuil, p. 16.

النظريات، واقترحنا سبلا للتحليل، ولكننا لم نلتزم بخطاطات مسبقة، فالخطاطات مداخل عامة، قد ترشد المحلل وتقدم له معرفة تصدق على كل النصوص، ولكنها لا يمكن أن تكون بديلا للنص. لقد كان هاجسنا الأساس هو تقديم «قراءة حرة» للنصوص، إنها كذلك لأنها خاضعة لسلسلة من القيود المعرفية التي لن يراها سوى القارئ الحذق. لقد تحدث إيكو عن قيود الإبداع التي تفتح باب الحرية واسعا، وبإمكاننا في هذا المقام أن نتحدث عن قيود تمنح المحلل قدرة على رؤية ما لا يمكن أن يدركه من يستند إلى التأمل الحدسي.



لهذه الأسباب مجتمعة لا يجب التعامل مع مداخل المقالات التي يضمها هذا الكتاب باعتبارها تقديما نظريا يشرح الخطاطات التي «سنطبقها» في تحليل هذه الرواية أو تلك. إن الأمر يتعلق في واقع الأمر بفرضيات للقراءة تتخذ من بعض العناصر النصية سبلا منتقاة وفق ما يمكن أن تلتقطه القراءة الأولى وتدرجه ضمن مسار بعينه قد يقود إلى تلمس علاقات جديدة هي أساس التحليل وأساس المعنى الذي تود القراءة الوصول إليه.

وسيلاحظ القارئ أننا نفتتح كل مقال بسلسلة من الملاحظات الأولية التي تشكل في واقع الأمر مداخل ممكنة للنصوص، أو هي انتقاء لسيرورات بعينها لا تحل محل كل السيرورات، فهي تفترض إمكانية إسقاط فرضيات أخرى استنادا إلى أسئلة أخرى، ولكنها تبني سياقات هي بؤرة المعاني ومثواها.

ومع ذلك، يمكن القول إن هذه المداخل ذاتها يمكن قراءتها باعتبارها خلاصات نظرية مسبقة، أو هي معرفة أولية «بكر» كما

يمكن أن تتشكل من خلال فعل حدسي يحتاج إلى تحليل لكي يتحول إلى مفاهيم ورؤى تعمم التجربة الفنية كما يجسدها فعل إبداعي مخصوص. وهو ما ينسب الفعل التحليلي ويحد من خلاصاته، ولكنه، في الوقت ذاته، يعمم الخبرة الإنسانية ويخلصها من الوعي الفردي كما يبدو من خلال النص المفرد.

الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي(*)

لا تشكل هذه القراءة إحاطة كلية بالوقائع المسرودة والموصوفة في هذا النص، كما لا تدعي تقديم تأويل شامل ونهائي له. إنها قراءة جزئية. وهي كذلك لأنها لا ترغب في الوصول إلى دلالة كلية ونهائية للنص (ولن تصل إلى ذلك ولو أرادت). إنها تقف عند حدود بعينها: يتعلق الأمر بمساءلة مجموعة من «الوقائع النصية» وتحديد موقعها ووظيفتها ضمن البناء العام للنص الروائي.

إنها قراءة جزئية، لأن تأويل هذه الوقائع تأويل «متحيز». فلقد ولدت لدينا القراءات المتعددة لهذا النص فرضية تأويلية قادتنا إلى انتقاء عناصر بعينها ومساءلتها باعتبارها تشكل نسقا فرعيا ضمن النسق العام للنص الروائي. ولسنا في حاجة إلى الدفاع عن تصور من هذا النوع، فكل قراءة تنطلق -بشكل حدسي في غالب الأحيان- من تصور أولي للمعنى في أفق تحيين مجموع الإمكانات الدلالية، أو البعض منها وفق تصور معين، وهو ما يشكل نقطة إرساء بدئية داخل مسار تأويلي تتحدد وفقه سبل وآفاق القراءة.

(*) قراءة في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة.

وبالفعل، فإن التأويل هو سيرورة في التكوين وفرضية للقراءة وإجراء تحليلي في الآن نفسه. فلا حديث عن تأويل جاهز، بل يعود الأمر إلى فرضيات للتأويل، وليس هناك تأويل مطلق، بل يتعلق الأمر بمسارات تأويلية. فالوحدات (الوقائع) لا تدرك إلا ضمن نسق بعينه، ولهذا فهي لا يمكن أن تؤول معزولة. وبناء عليه، يمكن القول إن تعدد الأنساق وتداخلها مرتبطان بتعدد المسارات التأويلية وتنوعها.

فإذا كانت «الواقعة النصية» الواحدة قابلة لأن تدرج ضمن أنساق متنوعة، وقابلة للقراءة وفق أسنن متعددة، فإن التأويل لا يأتي إلى هذه الوقائع من خارجها، إنه يتخللها ويتعقب أنماط وجودها ويطاردها ليمسك بالبؤر التي تلوذ بها. إن كل تأويل هو استحضار لسياق، وكل سياق هو ذاكرة خاصة «للواقعة» و«للملفوظ» و«للوحدات المعجمية».

وليس الهدف من هذه القراءة إعادة وصف للكون الممثل سردا ووصفا في النص الروائي، ولن تكون غايتنا هي الكشف عن معنى جاهز كوجه تجريدي لعالم مشخص. إننا نطمح فقط إلى تتبع الآثار التي تتركها الذات (أو البؤر المتحكمة في السرد) التي يفيض عنها النص في الفعل السردي وفي الفعل الوصفي: تركيبا ودلالة وصياغات للأوضاع التي تشكل معقولية هذا الكون ومقبوليته.

في ضوء هذه المبادئ العامة، نحاول قراءة نص محمد برادة «الضوء الهارب». وسنحاول قراءته باعتباره سردا للجسد الإنساني في أوضاعه وحالاته المتنوعة: لحظة «استرخائه» ولحظة «توهجه» ولحظة «انصهاره» في فعل يمتص مجموع «انفعالاته».

1 - الجسد أفق سردي

إن الجسد في بعده الإيروسي هو البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكون عالم النص الروائي. إنه الشكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كل الأشكال، وهو أيضا وأساسا الشكل القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل، بهذا الشكل أو ذاك، على قيمة (قيم) هي الأساس الذي تقوم عليه ممكنات الكون الدلالي وسبل تحققه.

إن الجسد حاضر في كل شيء: إنه حاضر في الرسوم وفي الكلمات وفي الصور(الموديلات التي أنجزها العيشوني لنساء كثيرات) وفي الأحلام والسياسة والأخلاق والسلطة. كل شيء يدور حول الجسد، ولا شيء يوجد خارج ما تثيره الكلمات والأوضاع، أو ترسمه الأفعال من صور «اللذة» لا تنتهي عند نقطة بعينها.

إنها لا تنتهي عند نقطة بعينها، لأن الرواية تستعصي على الضبط المسبق، فهي لا تبني نفسها انطلاقا من «تراكمات نصية» قد لا تقود -بشكل آلي- إلى نهاية بعينها، إلا أنها، على الأقل، ترسم خطوط مسار سردي (ودلالي أيضا) قابل لأن يُستوعب وينصهر في نقطة ما يمكن اعتبارها نهاية. إن وقائع الرواية، على العكس من ذلك، تخرج من دائرة السرد الكرونولوجي العادي لتضمحل في «أوراق» يكتبها العيشوني بعد أن غابت غيلانة وفاطمة وكنزة والأخريات. وهكذا، فكل «ورقة» قد تشكل منطلقا لرواية جديدة. إن الأوراق هي «خريف» في الحكي و«خريف» في العمر و«خريف» في السرد أيضا؛ إنها انتكاسة للسرد وجنوحه إلى الخروج من دائرة الحاضر (تحتوي الأوراق على مجموعة من الوقائع التي تم سردها في الفصول السابقة) لتستوعبه ذاكرة تستلذ باستعادته ضمن أزمان متنوعة.

إن «التلاقي» و«الانفصال» و«الاتصال» و«الحدود» و«المسافات» و«البعد» و«القرب»، كل مواقع القياس هاته، التي تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات بعضها عن بعض، وما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذي يحتوي الأشياء، تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما، أو مرتكزا للحظات تأمل وصفي. فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الإمكانات السردية. ومن الجسد أيضا يمتح السرد موضوعاته ويحدد اتجاهات انتشاره، وفي الجسد أيضا تُصب كل التوترات المصاحبة للوصف والسرد والتعليق والاستبطان.

وينتج عن غياب الجسد غياب الرواية لسببين اثنين: يكمن الأول في أنه إذا كان بالإمكان التخلص من بعض الشخصيات الرجالية دون الإخلال ببناء النص، فإنه يستحيل فعل ذلك مع شخصية نسائية واحدة دون أن تنهار الرواية. ويعود الثاني إلى أن الخطاب في كليته مؤسس على «دورة كلامية» تقود من «أنا» مذكرة تؤسس عالمها انطلاقا من «أنتِ» مؤنثة هي البداية والنهاية في كل الأفعال السردية. إن أي إخلال بهذا «النظام التلفظي» هو إخلال بنظام القيم المبثوثة في النص.

من هنا كان الجسد موضوعا للسرد، وموضوعا للوصف وموضوعا للاستذكار والاستباق والاستيهام، وموضوعا للغة أيضا، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلا في علاقته بما يتولد عن هذا الجسد من «هزات» و«إيماءات» و«آهات» حيث يصبح للكلمات قضيب وفروج. وهذا ما نعاينه في بعض المشاهد التي تقدمها الرواية حيث تتخلى اللغة عن تركيبها العادي لكي تتزيى بتركيب يخلط بين اللفظي والبدني، ليُقرأ اللفظي انطلاقا من التركيب الذي يقدمه البدني.

وبما أن كل سرد هو تداول للمعنى، فإن كل تداول يترك في المعنى شيئا نسميه الوقع الإيديولوجي (لا تشكل الإيديولوجيا مضمونا قارا، إنها طريقة في تداول المضامين وتوزيعها وطريقة في إنتاجها وتصورها أيضا)، فالوقائع لا تدل من خلال خصائصها فحسب، بل تدل أيضا من خلال طريقة عرضها ومن خلال علاقاتها ومن خلال فضائها وزمانها. إن هذا «الفائض» في المعنى هو ما يشكل بالنسبة لنا نقطة البداية وغاية التحليل: البحث في هذه «الأنماط الوجودية» للجسد وأوضاعه عن «الشظايا» التي يتركها التمثيل التشخيصي (العرض السردي) للكون المجرد وإحالته على نفسه من خلال عناصر لا توجد في التمثيل المباشر، أي غائبة في التمثيل «الموضوعي». فلنترك جانبا مضامين «الوقائع»، ولنركز على السَّنن الذي تُبنى وفقه هاته المضامين.

إن أساس البناء الرمزي للعالم القصصي الذي يقدمه «الضوء الهارب» يقوم -كباقي النصوص التخييلية- على تسريد قيمة أو قيم دلالية من خلال سنن خاص: إن حركة السرد تبني نفسها انطلاقا من «عالم العيشوني»، الرسام الذي يعيش على وقع أجساد اللوحات وأجساد النساء. ويتعلق الأمر هنا بالسنن الذي يحكم المخيال الذكوري ويحدد طريقة إنتاجه للمعنى. فمن خلال هذا السنن يبدو الجسد عنصرا ضمن نسق رمزي تُكثف داخله مجموع الاستيهامات التي ولدتها ذكورة قدمت - ولازالت تقدم نفسها- على أنها منبع التاريخ ومنتهاه. فكل شيء يمر عبر وعي مركزي يشتغل كمصفاة ثقافية تتحكم في كل المعطيات التي ستوصف في النص وتحدد آفاقها. إن السرد والوصف والتعليق، أو بعبارة دقيقة وشاملة، إن الوعي المعرفي الكلي الذي يتحكم في النص ينساب من عين ذكورية تقيس الأشياء والأوضاع انطلاقا من قوانين عالمها الخاص.

من زاوية النظر هاته، تتبدى معالم الوقع الإيديولوجي، ومن خلال فعل السرد وفعل الوصف، وكذا من خلال التركيب الخاص بالأحداث والشخصيات يمكن الكشف عن لاشعور نصي يختفي في «القصصي» و«الحدثي» و«الأماري» (من الأمارة)، وكل طموحنا هو الوصول، عبر هذا المنظور إلى تحديد الصورة الكلية التي يظهر من خلالها الجسد، والجسد النسائي في المقام الأول. فمن أين ستكون البدايات؟

2- الاسترخاء: حالة الجسد قبل تسريده

الاسترخاء لحظة بين النوم والصحو
الغروب لحظة بين النهار والليل
والمدينة تودع يومها لتحلق في سماء المتع.
تلك هي البدايات الأولى للفصل الأول من الرواية:

«مسترخيا، كان على اللحاف العريض داخل الشرفة الفسيحة المواجهة للبحر .. صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب لفكرة..» (ص11)

وينتهي هذا الفصل بفقرة تقدم الوجه النقيض للحالة الأولى (حالة الاسترخاء):

«ديالي.. اعطني ديالي.. ألعزيز... ديالي... كله ألعزيز ديالي أنا... آه.. ياك؟ ديالك... ديا... عبر الهذيان والعيون الغائمة والحركات المتناغمة والجسدين المتشابكين كانا يبدوان لمن يطل من الشرفة البحرية لزائر يأتي مثلا من مملكة الماء الغائصة في أعماق المحيط الأطلسي أنهما في لحظة صلاة، منفصلان عن الزمان والمكان راحلان نحو أصقاع ضياؤها لا يخفت لا يغيب» (ص44).

إنه السكون المؤسس للكلام والإيماءات والفعل ولمشروعية الحكي. فكما كان السكون نقطة انطلاق لسيرورة سردية (سكون في الجسد تقابله وضعية بدئية لا تحيل إلا على سكون في السرد)، تشتغل توترات الجسد وصراخه وهذيانه كنقطة إشباع لدورة سردية استكملت حلقتها الأولى من خلال تجسيد حركة الفعل السردي في لحظة تشكل موته وذوبانه عبر «استغاثة» و«تأوهات» الجسد كما يتم وصف ذلك وعرضه في النص الروائي (ص 44).

إنها لحظة استرخاء في جسد النهار وفي جسد المدينة وفي جسد البطل. ومن الاسترخاء، أي لحظة الخروج من الوظيفي واللوذ بالمُتَعي، ولحظة التخلص من قيود النفعية والبحث عن متعة في النوم أو الجنس أو الخمر، تتحدد النقطة الأولى للسرد، وعلى أساسها يجب أن نقيس حركة السرد وأشكال انتشاره.

وبما أن السرد هو دائما انزياح عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة تهيئ للتجربة التي ستروى بؤرتها وإطار وجودها، فإن لحظة الاسترخاء هي عودة بالجسد إلى سكون واعد بحركات آتية، أو مُنهيا لحركات سابقة. ذلك أن السكون هو الأصل المولد لكل الأفعال السابقة منها واللاحقة. وكما سيتضح ذلك فيما بعد، فإن العودة بالجسد إلى لحظة سكونه معناه تحديد الحالة التي سيكون عليها الفعل الصادر عنه استقبالا. إن أجزاء هذا الفعل ستحدد من خلال توجيه أوَّلي عبر استكناه لطبيعة السرد والوصف؛ وسيقود هذا التوجيه إلى وضع الجسد داخل النص باعتباره الشخصية الرئيسية التي تتحدد عبرها وفيها كل الشخصيات القاطنة للعالم الروائي.

في البداية يعلن السرد عن نواياه ويقوم بعملية فصل بين أبعاد الجسد ووظائفه ويلوح بإمكانية واحدة ووحيدة للتحيين والتشخيص: يتعلق الأمر بإلغاء البعد الوظيفي وتحديد الجسد كماهية في ذاتها

أولا (مسترخيا) وكوعاء لتجارب جنسية لا تنتهي ثانيا. تتحدد فحوى «حالة الاسترخاء» الأولى من خلال الخطاب اللاحق للسارد، ويتحدد، في الوقت نفسه، موقعها ضمن مجموع حالات الاسترخاء التي يصفها ويسردها النص. إن العودة بالجسد إلى حالة سكون حبلى بالرغبات وأوهام اللذات هي التي تفسر الصياغات الحبلى بالالتباسات الدلالية والمرجعية.

وهكذا، إذا كان هناك من تناظر يجمع بين أجزاء الأشياء والكلمات (الفرشاة والقلم والقضيب والفراش والكوب والماء والبحيرة والاسترخاء والتمدد ...) ضمن أوضاع متعددة الدلالات، فإنه يعود إلى الجسد وإلى الأفعال الصادرة عنه:

«أقلام الرصاص وفرشاة مغطوسة داخل كوب ممتلئ إلى منتصفه. منذ أيام وهو يحاول أن يفتض بياض القماش المشدود. كل التفاصيل واضحة في مخيلته لكن أنامله لا تقوى على الانطلاق...»(12).

عبر هذه الصياغات تنبثق كل المضامين التي تم تخزينها - لاشعوريا- لتبدو كإمكانات لا حد لها للفعل. إنها تُنشط لتدخل في علاقات مع الوحدات الخاصة بالتجربة الموصوفة مباشرة. وعلى هذا الأساس، فإن التدليل لا يقف عند حد بعينه يمكن تصوره ك «وضع دال في مقابل مدلول» ضمن بناء يقود إلى دلالة نقول عنها إنها المعادل التّصَوري لوضعية غير لغوية. إن أساس بناء الدلالة في النص يقوم على «إخفاء» مدلول معين (ما يحيل على الجسد الجنسي) وراء سلسلة من الدوال التي لا تنتمي إلى نفس البنية التي يحددها المدلول الجنسي. فكل الدوال قابلة، ضمن وضعية سردية تتسم بالغموض والإبهام، لأن تحيل على وضع يمكن أن يؤول كفعل جنسي أو كأداة تشير إلى الجنس.

وقد يفسر هذا الالتباس بطبيعة الظاهرة التي تحيل عليها مجموع التجارب المعروضة في النص. فالظاهرة -وكذلك الأشياء والحركات والإيماءات- عندما تقع ضمن دائرة المحظور والممنوع والمحرم والذي «يخدش الحياء» تتحول إلى شكل رمزي ينتعش ضمن الوضعيات المبهمة والفاقدة لأية هوية؛ وهي لهذا عرضة لاستعمالات استعارية متنوعة (انظر الأمثلة المتعددة التي يقدمها النص: البحيرة والأنهار والبراري والكوب والأنامل والفرشاة). إلا أن النص -وهذه إحدى مزاياه- يخلق الإبهام من خلال عملية الوصف، ليتحول هذا الوصف إلى طاقة سيكشف السرد عن وظيفيتها داخل البناء الروائي من خلال الزج بها داخل سيرورة سردية تقود إلى فعل ينزع عنها بعدها الرمزي ليجعل منها عنصرا يدرك باعتبار حقيقته لا باعتبار بعده المجازي.

وهكذا، فإن الحالة الجنسية المسقطة كحلم عبر سلسلة من الأشياء والكلمات والأوضاع ستكون هي الممر المباشر نحو نقل الوضعيات من حالتها البسيطة (الوصف المجزئ والمبهم لمعطياتها) إلى حالتها المركبة (إنتاج دلالات قابلة لاستيعاب مجموع ما هو موصوف بشكل جزئي ومبهم ضمن بنية واحدة ذات بعد «واقعي»)، أي نقل القارئ من حالة الاستيهام اللفظي أو «الشيئي» إلى حالة «الفعل الحقيقي».

إن هذا النسيج الرمزي للأشياء والكلمات والتراكيب وصياغة الوقائع هو الذي يدفع بالمتلقي إلى استحضار سلسلة من الصور الجنسية (صور لأوضاع جنسية) قائمة على نوع من التماهي أو التناظر بين الفعل الجنسي ومجموع الأفعال الأخرى من جهة، وبين «أدوات» الجنس و«أماكنه» وبين الأشياء من جهة ثانية. إن ما تقدمه الرواية هو سلسلة من التناظرات الناتجة عن وصف مبهم لواقعة أو لفعل يحيل حتما على فعل غائب هو الفعل الجنسي.

3- الجسد / المنطلق الأسمى للفعل.

بنفس المنطق ووفق نفس التصور يُؤثث الكون الروائي، وتلج الشخصيات مسرح الأحداث. إن تقديم الشخصيات (الشخصيات النسائية أساسا) عبر التركيز على جوانب بعينها معناه توجيه النص (والقراءة أيضا) وجهة خاصة لن تحتفظ من هذه الكائنات إلا بالجانب الذي سيشكل محورا مركزيا للأحداث، ونعني به الجسد:

- العيشوني: مسترخيا كان (ص11)

- فاطمة قريطس: ... كان وجهها يكتسي غلالة ناعمة ومثيرة، العينان عسليتان مضيئتان بالتماعة ملتبسة وقصة شعرها الكستنائي على طريقة الغلمان، والجلباب منسدل على جسد تبدو ملامح رشاقته عبر نتوءات الصدر والخصر .... (ص 13).

- غيلانة: نظراتها لا تخلو من تحرش، وشقرتها ممتزجة بصهبة خفيفة ...فضلا عن جرأة في الحركة يسندها دلال تلقائي (ص55). هذا بالإضافة إلى أن غيلانة ستكون موديلا عاريا للعيشوني.

- كنزة: أخذت تحكي بانطلاق عن انطباعاتها وإعجابها بالموديلات العارية «لأنها تبرز جمال المرأة المغربية المبخوسة الحق» وأضافت كلاما آخر على عواهنه (ص 69).

إن المرأة الوحيدة التي سيذكرها النص خارج إطار الجنس والوصف الغرائزي المثير هي الأم (سيذكرها النص مرتين فقط وبشكل عابر جدا)، حيث تتحرك آلة الأخلاق والقيم لتجعل من «الأم» كائنا يتحرك داخل خطاب الحشمة والنفعية والوظيفية:

«كانت أمي قوية الجسد ذات طبيعة صلبة لا تجد راحتها إلا في العمل. كانت تأخذني معها إلى «سوق برّة» ... تنهمك في بيع

الجبن والبيض والعسل والزيتون... ولا تتعب من «مهاودة» المشترين وإبراز جودة بضاعتها» (ص49).

إننا أمام اللحظات الأولى لفعل السرد وفعل الإغراء، والإغراء سيرورة بالغة التنوع في التحققات وأنماط الوجود، إنها فعل سردي، وككل الأفعال فإنها تستدعي تداخلا في مستويات الوجود: تلعب اللغة دورا هاما في إنجاز فعل الإغراء (وليس غريبا أن تطلق العامة على الممارسة الجنسية «لْكْلامْ»).

ولقد ضحى السارد في أحيان كثيرة بالسَّنن المؤسس للمظلة الثقافية التي تُدرك وتُقرأ وتُؤول عبرها التجربة الفنية وذلك في سبيل خلق عالم ينزاح كثيرا عن قوانين التجربة الواقعية وكذا عن الأشكال الرمزية التي تحكمها. فلن يتقبل القارئ بسهولة ما نقرأه في الصفحة 13: «وجهها أليف وكلامها ينساب في تلقائية ومودة. تتحدث في الرسم والأدب وتنتقل إلى ما شاهدته في الشوارع وتستشهد بما حكته لها صديقتها عن أبيها الذي يعلو خواره كلما ضاجع أمها وتسأله في عفوية: هل هناك تفسير علمي أو طبي لهذه الظاهرة». فاطمة تتحدث بهذه الطريقة ولم يمض على لقائها بالعيشوني الذي لم يسبق لها أن رأته، إلا بضع دقائق.

إن الأمر يتعلق بقراءة خاصة للشخصية. فالسرد، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لا يعرض لأفعال شخصية ما إلا إذا كانت تدخل إلى الأحداث بجسدها. فمن خلال هذا الجسد ستتحدد ممكنات السرد والوجهة التي سيسلكها وطبيعة الفعل الذي سيتم تمثيله. إن هذه العناصر هي التي تفسر نمط البدايات الأولى للنص.

يفتتح السارد عالمه بصيغة تعبر عن «الحال»: «مسترخيا كان...». إن «الاسترخاء» حالة للجسد الإنساني بعد «لحظة تعب» أو «لحظة انتشاء» أو «لحظة تأمل». إن حالته هاته تعد تعطيلا لبعده

الوظيفي، والعودة به إلى ذاته، أي منظورا إليه في نفسه خارج حدود النفعية والامتداد في شيء آخر غير «أشيائه»؛ إن النص يقدم الجسد باعتباره خزانا للمتعة واللذة ولحظة للتخلص من إكراهات «المألوف» و «المتعدي» و«النفعي».

وعلى هذا الأساس، فإن الجسد لا يقدم في النص إلا عبر ما يثير الشهوة، إنه مجزأ: إنه نهد وصدر وخصر وساق وتفاصيل أخرى لا يكف النص عن التلميح إليها. إنه الأجزاء التي تحتضن الشهوات وتثير اللذة وتوقدها. إن الوظيفية تُلغى لأنها تعد، في جميع التعريفات، فعلا متجاوزا لنفسه؛ إنها فعل لا يدرك من خلال أدوات تجليه، بل يدرك من خلال منتوجه؛ إن الوظيفية تشير إلى ما يُنجز لا إلى الأداة المُنجزة، إنها تمجد المنتوج لا المنتج.

وبعيدا عن الوظيفية في الجسد تكون بدايتا الفصل الثاني والثالث أيضا:

«لعلك تستغربين كيف أظل الساعات الطوال هنا في الشرفة، أمام البحر، بدون أن أمَلَّ ... تخرجين إلى المدينة وتعودين وتجدينني في نفس الوضعة «(ص 47).

وستبدو الأمور أكثر وضوحا في الفصل الثالث حيث يدخل العيشوني هذه المرة إلى الأحداث مسترخيا ومستلقيا على ظهره وعاريا أيضا:

- العيشوني مستلق على ظهره فوق لحاف من البونج، عار تماما تحت شمس لافحة تغمر الشرفة، الساعة تقترب من الخامسة وهو لم يتغذ بعد (ص 83).

فكيف يتحدد مسار العرض والوصف والسرد لهذه الأوضاع؟ ومن أي منبع تُستقى المبادئ المنظمة لتوزيع المادة القصصية من

جهة، وكيف تتحدد طبيعة المضامين الدلالية المتولدة عن هذه المادة من جهة ثانية؟

إن بداية كل فصل من فصول الرواية (أو أغلبها)، تحدد لفعل القراءة سبل تحيين النواة السردية وأنماطها. فهذه النواة يُنظر إليها في علاقتها بمجموع النوى الأخرى من خلال موقع الجسد داخلها. فانطلاقا من هذا الجسد ستُبنى كل الأفعال الموصوفة في كل نواة، وعلى أساس نوعية المعرفة التي تُنتج حوله وحول»حامله» يتحدد الموقع الفكري الذي تنتج عنه هذه المعرفة (الأمر يتعلق بوقع إيديولوجي)، ويتأسس المركز الدلالي المولد والمتولد عما يحيط به.

إن كل نواة هي في الوقت نفسه مُكَون لوضع إنساني ونتاج له، وذلك وفق النظرة التي يتم تبنيها من أجل «فهم ما يجري»: تحتاج كل وضعية، لكي تدرك، إلى أن تصب في قالب تجريدي يعمم ماهيتها ويجعلها قابلة لأن تستوعب من طرف متلقي قادر -بحكم الانتماء أو التعرف- على تحيين وحداتها وتأويلها. إن هذا الموقع هو الذي يحدد الطريقة التي يتم بها تسريد أفعال النص وعرضها والإحالة على «بقاياها» في أجزاء سردية صغرى. وتحيل كل وضعية من هذه الوضعيات على «حد أدنى دلالي» يدرك من خلال عنصرين على الأقل: ما يتم العرض له كمادة للسرد أولا، والطريقة التي تتم عبرها عملية العرض ثانيا.

ومن جهة ثانية، فبما أن كل نواة سردية تبنى انطلاقا من «حد أدنى من الشخصيات» يتمثل في وجود شخصية واحدة على الأقل (دون اعتبار لطبيعة هذه الشخصية: إنسان أو غير إنسان)، فإن النواة في هذا النص - الضوء الهارب - تُبنى انطلاقا من بنية تتكون من شخصيتين تحددان في كل مرحلة من مراحل النص لحظة سردية لها خصوصيتها وموقعها. وبطبيعة الحال، فإن هذه البنية خاضعة للامتداد

في وحدات كبرى، إلا أن الأمر لا يعدو كونه محاولة لتنويع الوضعيات الإنسانية وضمان توزيع أكبر «للكلام» السردي. وقد تضاف إلى هذه النواة الدائمة شخصية ثالثة تغني المشهد (ليست فردا بالضرورة، فهي قد تكون رواد مقهى أو مدعوين لسهرة أو سكارى في حانة ما).

وهكذا، رغم حديث السارد عن سهرات جماعية في أماكن عمومية أو بارات أو فيلات، فإن المحور الثابت المحدد «للحد الأدنى الحدثي» يتمثل في وجود ثنائية قارة «امرأة / رجل» تعد أصل ومنطلق كل بناء. فلا يمكن تصور مشهد سردي أو حدث أو واقعة خارج إطار ما تقدمه هذه الثنائية. وانطلاقا منها يمكن الحديث عن «التخصيص» السردي الذي يقلص من إمكانات التأليف ويحدد الدائرة في عنصر ثابت في هذه الثنائية: العيشوني، ويجعل من كل النساء العنصر الذي يغير من الوضعيات وينوعها:

- العيشوني/ فاطمة (يضاف إليهما الدحماني)
- العيشوني/ فاطمة (المدعوون -حلم فاطمة)
- العيشوني/ غيلانة (يضاف إليهما الزلالي)
- العيشوني/ فاطمة (يضاف إليهما ماتياس أو الياباني أو الخليجي ومن عرفتهم في فرنسا (فاطمة تحدث العيشوني)
- العيشوني/ فاطمة (فاطمة تحدث العيشوني عن الياباني)
- العيشوني/ فاطمة (العيشوني يحدث فاطمة عن كنزة)
- العيشوني/ فاطمة (فاطمة تحدث العيشوني عن الداودي)

ضمن هذه الوضعيات إذن، يتم وصف الجسد وسرد أفعاله وتحديد الحالات الناتجة عن التحام جسدين في أفق «توحيد الفعل» انطلاقا من عين مذكرة لا ترى في الأفعال إلا صورتها. فهذه العين

هي التي «ترى» وهي التي «تحس» وهي التي «تستبطن» وهي التي «تستبق» الأحداث وتسترجعها.

وسواء تعلق الأمر بعين السارد أو بعين العيشوني (الأمر سيان، فمن الصعب الفصل بينهما، فكثيرا ما يتحول العيشوني إلى سارد، وكثيرا ما يندمج السارد في خطاب انفعالي يجسد التحامه بملفوظه)، فإن الأمر لا يخرج عن نطاق تقديم المشهد السردي (أو الوصفي) انطلاقا من أحاسيس ذكورية. وسنورد مجموعة من الفقرات التي توضح ما ذهبنا إليه (وهذه الأمثلة لا تشكل إلا عينة فقط):

- ... وداخل سرير العيشوني ارتعش جسدها بقوة، بحرية، كأنما استرجع نوابضه المعطلة منذ أشهر، كانت تغرس أصابعها في ظهره تستحثه أن يغوص في بحيرتها الدافئة... وكانت أطياف غائمة الملامح تلوح لها كأنها قدود مياسة في مهرجان الشهوة وقد تألق، مهيمنا، وجه أمها المهللة لما جرى (ص 27).

- تستيقظ بأعماق العيشوني تلك الرغبة الشرهة تجاه الحياة على إيقاع حضور فاطمة إلى جانبه ودغدغتها لجسده وأحلامه (ص 35).

- ينظر إليها ويتيه، يتذكر ويستعيد، راكبا مهرة الرغبة الجموح التي تقوده عبر براري القرى ومسالك الأودية فيبدأ يشيد المدائن (ص 36).

-كانت قد تجردت من ثيابها دون أن يلحظ هو ذلك، مدت نحوه يديها في نداء صارخ لا ترافقه كلمات، عيناها ملتمعتان ببريق خاص وضوء الصباح الناعم يسربل الجسد الفتي الفوار بغلالة لها ألوان الحلم (ص 43).

- إيه معاك الحق ألالة رقية احنا جبناهم باش يعملو سطاج عندكم، وهما مطيحات على وذنين الغياط (ص 119).

- الكؤوس تملأ وتفرغ والضحكات تتوالى وفاطمة مستأنسة بالحكايات والنكت، تتبادل نظرات دافئة مع العيشوني (ص27).

- تقول فاطمة عن الداودي: كلماته ولمسات يديه الحاذقتين، وجدي الملتهب الفوار المشدود إلى الانعتاق من محرمات وهمية (ص 118).

- نساء جميلات لهن حلاوة اللسان وذكاء الفؤاد (ص 36).

- الجو الذي تستأنس إليه: النكت والحكايات.

- لم يرتح لذلك الجانب من شخصيتها الذي يعرف كيف يمضي بتصميم واطمئنان إلى هدفه (ص35).

- فاطمة الملهمة (ص 35).

- هي تنزع عنه منامته وهو يغوص في التيه عبر عينيها المثقلتين بحنان وشبق يطابقان ما كانت مخيلته تنسجه في لحظات الوحدة والملالة. أخذت شفتاها تجوسان بإيقاع دافئ عبر الجبهة والصدغ والوجنتين والعنق والصدر... تطوف بجميع مناطق الجسد ويداها تسعفان في فك الحصار عن الشهوة المتوارية خلف هموم التفكير والخلق وفهم العالم للآخرين، وخلف الوساوس والهواجس (ص43).

-يقول الداودي لفاطمة العارية في الفراش: لقد حررنا الجسد وعلينا الآن أن نعمل لتحرير الشعب (ص 120).

إنها لحظات مثيرة حقا حيث نجد أنفسنا أمام تناظرات تجمع بين الجنس والفن، بين الجنس والفكر، بين الجنس والترويح عن النفس، بين الجنس واللذة الأصلية حيث ينتفي الزمان/ المكان وتغيب الفصول في الجنس والانتشاء بالنفس التي تخلصت من إكراهات الحياة اليومية.

ضمن هذه التناظرات - وهي تناظرات ممتعة في ذاتها ولذاتها- ينتصب المذكر كنقطة ارتكاز أساسية في بلورة وتحيين ونشر القيم التي تشكل عالم النص الدلالي وسبل قراءتها. ويبدو، عبر نقطة الارتكاز هذه، وريثا شرعيا لمتاع البشرية المادي والمعنوي حيث تقوم النساء بـ«حلاوة اللسان وذكاء الفؤاد» بـ «فك الحصار عن الشهوة المتوارية خلف هموم التفكير والخلق وفهم العالم للآخرين».

بناء على هذه المعرفة تتحدد زاوية النظر: في كل لقاء ترمي الحركة السردية خيوطها في اتجاه إلغاء نفسها في فعل جنسي يكون خاتمة لجزء سردي ما. وداخل هذا الجزء السردي يتحدد الطرف «المستفيد» الذي «يفهم» و«يعي» ما يدور ويجري، إنه المذكر، العنصر الفاعل الذي يتحرك الآخر من أجله. ويتحدد الطرف «المانح» و«الممكين»، إنه الطرف الذي لا ندرك عنه إلا ما يحدث تأثيرا عند المذكر.

وهكذا يمكن أن نقرأ هذه المقاطع السردية التي تعرض في أغلبها لمشاهد جنسية صريحة (أي وجود «تغطية لغوية» لأفعال جسدية تؤول عبر فك رموز الوحدات اللسانية في شكلها الطباعي كفعل جنسي يثير عند المتلقي رد فعل ما) من زاويتين: الأولى خاصة بنمط عرض هذه المشاهد، أي خاصة بالزاوية التي تتم انطلاقا منها عملية تسريب وتحيين وإدراك الأحداث، والزاوية الثانية خاصة بالصياغة المضمونية للقيم التي يشتمل عليها النص والخاصة بكل ما يعود إلى العلاقة رجل/امرأة.

4- عين المذكر «تروي» جسد الأنثى

إن العين التي ترى تقدم ما ترى عبر الطريقة التي بها رأت ما

رأت، وليس انطلاقا مما رأت. إنها قاعدة ذهبية في الإدراك. إن المسألة تتعلق بمشكلة التمثيل الرمزي في مفهومه الواسع: تحديد ماهية كل التصورات التي نخلقها ونغذيها ونحتكم إليها في فهمنا لأنفسنا وللآخرين انطلاقا من زاوية نظر معينة. فأن تنطلق حركة السرد من العيشوني أو من فاطمة لعرض العالم القصصي، فإن هذا لا يشكل في هذه الحالة أو تلك خرقا لقوانين الكون وأحكامه. ولكن أن يقدم العالم القصصي ويعرض من خلال خصوصية هذه العين أو تلك، أي أن تسمى الأشياء وتوصف انطلاقا من جهة نظر العيشوني (العين المذكرة) أو من جهة نظر فاطمة (العين المؤنثة)، فإن الأمر سيكون مختلفا.

إن الانتقال من هذه العين إلى تلك هو رصد للهوة الثقافية التي تفصل بينهما. وهذا ما يشكل عمق المشكلة وأصلها. إن العرض تعيين وتسمية وتصنيف وتأويل؛ ولقد كانت التسمية (التعيين) هي دائما الوجه الآخر للامتلاك والتملك (لويس - جان كالفي). إن الحق في التسمية يشير إلى وضع حضاري يتحدد داخله موقع الأفراد وسلوكهم وقيمتهم. «إنه موضوع النقاش الدائم: كيف نسمي أنفسنا وكيف نسمي الآخرين»[1] . فالتسمية في هذه الحالة وفي جميع الحالات أيضا، (والسرد تسمية للأشياء)، هي وصف لحالات التنويع الثقافي.

وبناء عليه، فإن أي تمثيل إنما يمتح عناصره من سجل خاص ينتمي إما إلى «الذكورة» (إن الأمر يتعلق بإيديولوجيا وليس بتعيين نوعي كما قد يتبادر إلى الذهن)، وحينها يصبح العالم «مذكرا»،

---

(1) Marina Yaguello: les mots et les femmes, petite bibliothèque Payot, 2002, p 70

فالعين التي تقدمه محكومة بقوانين وأسنن السجل الذكوري؛ وإما إلى «الأنوثة»، وسنكون أمام صورة مؤنثة للعالم، أي أمام عالم ينضح بكل الخصوصيات المؤسسة للأنوثة. وفي الحالة الأولى كما في الحالة الثانية، سنكون أمام خطاب تخترقه وتتخلله «إيديولوجيا جنسانية» (idéologie sexiste) لاواعية أو واعية، وسيكون هذا الخطاب هو الممر الضروري لإدراك واستيعاب خصوصيات وأنماط التجليات الخاصة بالعالم المعروض.

إن خصوصيات هذا الوضع تكمن في أن العالم المشيد سرديا داخل النص الروائي لا ينزاح كثيرا عما تقدمه التجربة الواقعية بحكم انحيازها إلى لغة المذكر وأحاسيسه وإسقاطاته الثقافية. فعين السارد التي تختفي وراء «هو» من أجل عرض عالم قصصي تخيلي تمتلك في وجداننا وذاكرتنا صورة «مذكرة» تتعايش مع كل الصور التي كوناها عن العالم وعن موقعنا داخله. ولهذا، فإن ما يقدم في النص الروائي قد لا يثير أي رد فعل سلبي (أو إيجابي) عند المتلقي بخصوص نمط العرض هذا، في حدود أنه لا يخرق أي قانون ولا يزعزع دعائم أية «أيديولوجية» (هكذا).

وليس بريئا أن تأتي «غيلانة» و«فاطمة» و«كنزة» والأخريات إلى النص الروائي عبر وجدان العيشوني وأحاسيسه. وليس بريئا أيضا أن «نحس» بالعيشوني وندرك «ذوبانه» الوجودي والنفسي والإبداعي لحظة امتلاكه للجسد الأنثوي، في حين نجهل كل أحاسيس فاطمة مثلا. فهي لا تأتي (و كذلك الأخريات) إلى النص إلا ك «مثيرات فيزيقية» توقد الشهوة في نفوس الآخرين، ولا نعرف عن النار التي تشتعل في داخلها أي شيء. إن كل المشاهد التي نعاين، وكل الأفعال التي ندرك وكل الصياغات المصاحبة لهذه الوقائع تتبلور انطلاقا من وعي وعين ذكوريين.

وبعبارة أخرى، ليس بريئا أن يكون العيشوني نقطة انتشار كل الممكنات السردية ويكون هو أيضا نقطة إرساء لكل الأفعال المنجزة. إن صوت السارد لا يستطيع أن يخفي أن قراءتنا للأحداث تتم انطلاقا مما يتصوره العيشوني كواقع أو حلم، كماضي أو حاضر، كوهم أو حقيقة. فكل فعل يدرك انطلاقا من «وضع ما» يتم فيه وعبره تصور جزئيات أخرى ستشكل حلقة سردية متكاملة، وضمن هذه الحلقة يدخل العيشوني مسرح الأحداث محددا من خلال مجموعة من القيم والصفات، وأيضا من خلال «إمكانات الفعل وطبيعته». انطلاقا من هذا نلاحظ وجود تفاوت في وعي التجربة الحياتية كما تصاغ سرديا وكما ترسم وصفيا وكما تدرك تأويليا.

ويتضح هذا التفاوت في الصوت والرؤية بين ما ينتمي إلى تجربة «المذكر» وما ينتمي إلى تجربة «المؤنث» من خلال استعادة الفصلين الثاني والرابع من الرواية. ففي هذين الفصلين سيتخلص السارد من عبء السرد ليوكل أمره إلى العيشوني (الفصل الثاني) وإلى فاطمة (الفصل الرابع). سيحكي العيشوني لفاطمة جزءا من حياته (مغامراته النسائية)، سيحدثها عن البولونيات والإسبانيات وعن غيلانة وكنزة وأخريات. وستقوم فاطمة بالشيء نفسه، حيث ستروي له عن «حياتها» التي لم تبدأ إلا عندما تعرفت على الداودي في فاس. وعن جزء من حياتها في فرنسا. وبما أننا لسنا بصدد مناقشة طبيعة المضامين المودعة في هذين الفصلين، فإننا سنتوقف قليلا عند الطريقة التي تصاغ بها التجربتان: تجربة العيشوني وتجربة فاطمة.

إن الارتقاء بفاطمة من وضع شخصية تُدرَك ولا تُدرِك، إلى وضع شخصية تحكي بصوتها عن تجربتها دون وسيط، لن يغير من وضعها «الأنثوي الدوني» شيئا. وفي هذا الصدد يمكن استعادة

مجموعة من الوقائع النصية ومحاولة تأويلها وفق التقسيم الثنائي السابق: المذكر/والمؤنث.

- العيشوني يقص في الحضور وتقص فاطمة عبر الكتابة: يصرح العيشوني في بداية الفصل الرابع (وسيعيد كتابة هذه الفقرة في أوراقه):

- «أثناء إقامة فاطمة معي، كنت متحيرا من أمرها: تقتحم علي حياتي... وتذيقني من شهوات الجسد ألوانا ثم ترفض أن تحدثني عن حياتها، رسالتها إلي، بعد رحيلها، هي التي أضاءت ملامح من ذلك الوجه الهروب» (ص 107).

فحتى في الحالة التي تكون فيها فاطمة في موقع الذي يصوغ قصة، فإن عملية إدراك هذه القصة تمر عبر عين العيشوني، فهو الباعث على الكتابة أولا، وهو الذي تقاس عبره كل التجارب التي ستحكي عنها فاطمة ثانيا.

- إن حكاية فاطمة هي مزيج من التآمر والتحايل والزيف. إنها لا تستطيع مواجهة الحياة انطلاقا من إمكاناتها الخاصة، فهي دائما في حاجة إلى سند: كانت في حاجة إلى الداودي وهي في المغرب، وعندما انهار الداودي سياسيا انهارت هي أيضا، وفي فرنسا كان عليها، لكي تعيش، أن تستعير تجربة امرأة أخرى (الطريف أنها ستستعين بتجربة امرأة تنتمي إلى عالم تخيلي مدوموزيل بونون). إن وسائل عيشها ظلت في جميع الحالات مرتبطة بالجسد: في المغرب منحت جسدها للداودي لأنه مناضل «صلب»، ومنحت جسدها للعيشوني لأنه «فنان»، وسيكون جسدها وسيلة عيشها في فرنسا (حتى مشروع تخليص شوارع باريس من براز الكلاب مرتبط بشكل ما بالجسد). وعلى العكس من ذلك، فإن العيشوني يستعيد، عبر رؤية «صاحية» و«واعية» سلسلة من الوقائع

يحتل الجسد داخلها موقعا هاما. إنه ثابت في الفضاء، لا يتحرك وإليه تأتي النساء (تعرف على كنزة في طنجة قبل أن يذهب إلى مراكش). إن الوقائع لا تأسره، إنه يمتص منها خلاصات للتأمل.

- إن حكاية فاطمة (كما يتضح من الرواية) هي أيضا حكاية غيلانة وكنزة ومدوموازيل بونون وأخريات (ستتزوج غيلانة وتلد فاطمة لتتركها وتحترف الدعارة، وستكبر فاطمة وتتزوج وتلد «نادية» لتتركها وتحترف الدعارة). أما حكاية العيشوني فهي فريدة لا امتداد لها في حياة شخصية أخرى. فكل الرجال الذين يذكرهم النص هم على النقيض من العيشوني (الدحماني، الزلالي، الصديق الآتي من مراكش).

- يحكي العيشوني أمام فاطمة عن جزئيات الفعل الجنسي:

أبدا لم أعرف جسدي مشتعلا كذلك المساء. كنت أحسني سمفونية استيقظت أوتار عازفها حد الجنون (ص 78).

وتتحدث فاطمة عن وقائع جنسية غامضة ومبهمة لا حميمية فيها. إنها وقائع تثير التقزز عند المتلقي (أغلب هذه الوقائع يعود إلى ممارستها للدعارة في باريس)، وقد تصف أحيانا مشاهد كفيلة بإثارة الاشمئزاز عند المتلقي:

- بدا لي جلده (جلد الياباني) الأملس بصفرته المحايدة ولصوقه المفرط على العظم خاليا من الجاذبية، أمرر يدي من فوق لتحت فلا أحس حروشة تستثيرني ... لكن عري تماثيل رودان وطيف الآنسة بونون يستحثاني على الانطلاق (ص 155) .

ويلاحظ هنا أيضا الحضور الشخصي للعيشوني وكذا الإطار الثقافي الذي يتحرك داخله، وذلك من خلال الواقعتين التاليتين:

- لا تستقيم «اللذة» لفاطمة إلا باستحضار «الموديلات

العارية». لقد كان العيشوني متخصصا في الموديلات العارية.

-وتخبو جذوة نارها عندما يغيب الجسد الذي تمكنه الحروشة (رؤية «غيبية» عن الجنس تحتقر الجسد غير العربي، أو هي الفحولة العربية بصيغة أخرى).

إن أهمية «الأنا» التي تخبر عن «عالم ما» تكمن في الموقع الذي تحتله ضمن ما تعرض له. فالتواجد في مركز القصة وليس في محيطها يعد تحديدا مسبقا لطبيعة ما سيروى. ولقد كانت فاطمة -من خلال سردها- جزءا من قصة تتجاوزها، لهذا فهي تحكي عن الآخرين وليس عن نفسها: بدأت حكايتها، على عكس حكاية العيشوني التي تبدأ من الطفولة كنقطة صفر ضمن مسار حياتي طويل، من يوم تعرفها على الداودي. إن الدخول «النسائي» إلى التاريخ يمر عبر الجسد وليس عبر تجربة حياتية متكاملة. من هنا لم تستطع أبدا أن تُكون قصة «يأتي إليها الآخرون ثم يذهبون وتظل هي ممسكة بعالمها»: كانت الأم وسافرت، وجاء الداودي ولم تستقم معه دعائم القصة، وكان الخليجي وابتعد عنها. ولم تبدأ في سرد هذه الأحداث إلا حين قايضت جسدها مقابل «قصة» (لقد بنيت كل القصص داخل النص انطلاقا من الجسد). ستصبح زوجة لماتياس ولحظتها فقط فكرت في الكتابة إلى العيشوني. إن قصتها لم تبدأ في الرواية، إنها بدأت عندما انتهت الرواية.

وبطبيعة الحال، فإن الأمر مختلف مع العيشوني. إنه يروي قصته ويشير إلى موقع الآخرين داخل هذه القصة. إنه يمتلك الأجساد ولا تمتلكه أية امرأة. إنه ثابت في الفضاء والآخرون متحركون. إن منزله قار والآخرون ضيوف، فلا نهاية لقصته. إنها بدأت، وعندما «كَلَّ» السارد انتشرت في أوراق لا تحكمها خطية ما. حيث تنشر اللغة المليئة بالصور الشعرية «معرفة سردية» تسير في

الاتجاه العمودي، في الاتجاهات المتناقضة لينهار التسلسل الهادئ للحدث وتقرأ عبرها كل القصص السابقة.

وبموازاة ذلك، هناك أحداث لا يمكن فهمها في إطار التسلسل الذي يخلقه النص الروائي. ويعود هذا، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، إلى وجود قطيعة بين الجسد ودلالاته النفعية. فالسرد لا يتعامل مع هذا الجسد من خلال كامل إمكاناته، إنه لا يتوقف إلا عند حالة بعينها. إن الحل الوحيد لاستعادة هذه الأحداث هو إدراجها ضمن خطاب الإثارة. لحظتها تصبح مجموعة الأحداث المتشابهة جزءا من استراتيجية «الغريب» و«المثير» و«المذهش». ولعل هذا ما يجعل من الفعل الجنسي «الحدث» الوحيد، بالمفهوم اللوتماني للكلمة، الذي يمكن الارتكاز عليه من أجل استعادة البناء العام للنص الروائي.

5- السرد ومقتضيات «المشهد الجنسي»

إن «الكلام» و«الهذيان» و«الخطابات المنظمة» و«المناجاة» و«الصراخ» وكل أشكال الخروج من الذات والالتحام بالآخر تخفي -بشكل واع أو لاواع، إرادي أو لاإرادي- استراتيجية خطابية منظمة لأنماط الظهور اللفظي للمضامين التي نطلق عليها عادة الإيديولوجيا، أي القيم كما يتم تجسيدها في وحدات أو وقائع سلوكية يحكمها نسق ما. إن هذا التنظيم الخفي للوحدات المرئية، أي الوحدات المدركة عبر الخطية اللسانية، يقودنا من جديد إلى التساؤل عن تجليات موقع كل طرف من أطراف «العملية الجنسية» داخل المشاهد التي تزخر بها الرواية، سواء أتعلق الأمر بوصف «مباشر» للفعل الجنسي أم باستبطان يحيل على أفعال سابقة أو أفعال مسقطة أو قابلة للإسقاط.

إن الرغبة في قراءة الفعل الإنساني عبر «مقتضيات الجسد» الحسية هي التي أدت بهذا الجسد، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، إلى أن يكون هو مادة السرد الأولى والأخيرة. إنه النقطة التي تتولد انطلاقا منها الموضوعات، تماما كما تتولد الآهات والأنات المريضة والصحيحة على حد سواء.

إن التعامل مع الجسد من هذا الموقع، معناه أننا نسير في اتجاه التعامل مع الوحدات النصية باعتبارها وحدات تندرج ضمن خطاب الإغراء (بمفهومه الإيروسي). فاللغة التي تصوغ لفظا ما ينتجه الجسد إيماء (حركية) لا تقف عند حدود نقل «ما يجري»؛ إنها تتخلص من «تركيبها» و«حرفيتها» و«مباشرتها» لكي تقود المتلقي إلى الارتكاز على شعرية «ما يجري» من أجل تأسيس «استيهامات الفعل المقبل».

ولعل هذا النمط في الصياغة هو الذي يفسر الطريقة التي يبنى من خلالها «المشهد الجنسي» (تؤدي الصياغة الشعرية للوقائع إلى تنويع في قراءتها). إن هذا المشهد يشتغل خارج الخطية السردية التي تبني أفقها انطلاقا من وقائع صغرى يضاف بعضها إلى البعض الآخر لبناء قصة ما. إنه لحظة تَوَقف داخل الحركة الكبرى للسرد من أجل بناء حركة سردية أخرى تمتح «وقائعها» من استيهامات الكلمات والتراكيب التي تنضح جنسا ولذة. فعندما يتوقف السرد تتحرك الآلة الوصفية لتنزاح عن الخطية السردية لتقدم هذه الوقائع وصفا. إن الوصف في هذه الحالة يتحول إلى عنصر سردي، وفي الآن نفسه يخرج السرد عن مساره الأصلي ليلتحم بحركة الوصف. فمن خلال وصف العملية الجنسية، يتسلل إلى النص عالم جديد لا تربطه بالعالم الذي تقدمه الحركة السردية، من خلال منطلقاتها الأصلية، أية صلة. إنه عالم آخر لا يمكن أن يدرك إلا من خلال قوانين التجربة الجنسية ذاتها.

إن السرد هو تلبية حاجة أو استعادة نظام، أو جواب عن سؤال. أما اللذة فتحمل غايتها في ذاتها، لهذا فهي نقيض الفعل. ومن هنا فإن السرد يتوقف لحظة بروز اللذة؛ لأن اللذة توقف الحركة وتشلها، ولحظتها لا يمكن تصور أي فعل عدا فعل اللذة. ولهذا أيضا لا ينطلق السرد من لحظة إشباع الفعل الجنسي. إن استعادة الخيط السردي من جديد تتم دائما خارج حدود الفعل الجنسي: إنه إسقاط حلم يتمم الفعل السابق (حلم فاطمة في الفصل الأول) أو إنهاء فصل بحيث يتم التنصيص على استمرارية زمن الجنس وزمن اللذة، وتقطع زمن السرد، وهنا أيضا تبرز الجمالية التي يتمتع بها هذا النص.

وهكذا، فإن «الفعل الجنسي» الذي يعد محطة ضمن محطات متعددة للمسار السردي، يشكل نقطة انزياح دائمة عن الخطية السردية التي تتحكم في مجمل السرد (ولعل هذا ما جعل من الرواية نصا غير قابل للتوجيه انطلاقا من نقطة بعينها، حيث لا وجود لـ «تراكمات نصية» تقود إلى «إشباع» بعينه)، من أجل استشراف آفاق حركة سردية أخرى مبعثها ومصدرها الآثار التي يتركها الجنس كلذة قصوى تقود إلى التخلص من مقتضيات السرد العادي والبحث عن مسار سردي مغاير. إن الأمر يتعلق بإسقاط صورة حياتية تعد نقيضا للصورة التي يرسمها السرد للتجربة الواقعية.

وهنا تتدخل من جديد عين المذكر لتصوغ هذا العالم المسقط انطلاقا من مخيال المذكر وأحلامه وكذا من المظلة الثقافية التي تفسر سلوكه وكذا سلوك المؤنث، أي الاحتكام إلى الصورة التي نملكها عن المذكر من جهة، والصورة التي نملكها عن المؤنث من جهة ثانية. فكيف تتحدد سيرورة الإغراء وكيف يتحدد الخطاب الذي يصوغها؟

يقدم النص الروائي لقطات متعددة للفعل الجنسي، تسبقه وتليه لحظات مبهمة لغة وفعلا. وعبر هذه اللحظات ينفذ القارئ إلى عالم الفعل الجنسي. وعبر كل الفصول تُوَحِد الحركة السردية بين أجزائها في فعل جنسي (الاستعمالات الغامضة والمبهمة للكلمات والأشياء التي أشرنا إليها سابقا). إلا أن الإغراء، من خلال مجموع هذه الوحدات، لا يكون إلا أنثويا. إن الرجل الذي «يفكر» لا يستطيع أن يغري، إنه المستمتع بالإغراء، أو هو الذي لا يستطيع أن يغري إلا من خلال سلطته؛ ففاطمة تستهويها:

- سلطة الفن (العيشوني)
- سلطة المناضل (الداودي)
- وتأسرها سلطة المال (مجموع الذين عرفتهم في فرنسا)

في حين لا تغري المرأة إلا بجسدها. ففي مقابل «الحياد» الذي يظهر به جسد الرجل، وربما أجساد جميع الرجال (لا تشير الرواية مثلا إلى فسيولوجيا معينة للعيشوني، بل لا نعرف عنه أي شيء: هل هو طويل أم قصير، أسمر أم أشقر، الخ)، ويبدو جسد المرأة مغرقا في الشهوانية والإغراء والإغواء.

ولإبراز هذه الطاقة الإغرائية، تسلك اللغة سبيلا يقود إلى تجزيء الجسد وتقديمه على شكل مناطق، كل منطقة لها موقع داخل السيرورة المؤدية إلى «اللذة القصوى». وهكذا في مقابل «كلية» الجسد الرجولي، يركز السرد على «جزئية» الجسد النسائي: إن المرأة «نهد» و«ساق» و«عينان فيهما شبق وحنان» و«نتوءات صدر وخصر تبرز رشاقة الجسد». في حين لا شيء يغري في الرجل سوى «فحولته».

ومن جهة ثانية، فإن نفس اللغة لا تصل إلى حد منح الجسد

صوتا «يقول» ما يثيره الآخر فيه. إن الأمر على العكس من ذلك. ففي الوقت الذي «يصيح فيه صوت» المذكر معلنا عن شهوته ولذته «لغة وحلما»، لا يرى السرد في جسد المرأة إلا اهتزازات وإيماءات.

إن امتلاك هذا الصوت هو الذي يجعل من العيشوني قادرا على وصف مباشر للفعل الجنسي مبرزا «مراحله» وسيرورته، في حين لا تفعل ذلك نساء الرواية في (ص 96) يسأل العيشوني غيلانة: «ألم تحققي ذروة الشهوة بدون حب؟»، وتجيب غيلانة بالإيجاب، وكان من المتوقع أن تصف هذه الذروة، إلا أنها تدع للقارئ حرية استحضار ما يشاء:

-«...كان يجلس إلى جانبي رجل أسود ... أحسست أنني لو ضاجعته لأدركت ذروة المتعة التي افتقدتها من زمان، فأسرعت أمسك يده ضاغطة عليها في حنان وقد اشتعلت عيناي بذلك البريق الفاضح، بدوره أخذ ينظر إلي بعينين متجاوبتين، فأشرت إليه أنني أدعوه إلى شقتي القريبة من المقهى ... وكان ما توقعه حدسي».

في مقابل فوضى الحواس وعفويتها ولامنطقيتها أيضا، يأتي التفكير كفعل يعي نفسه ويعي موضوعه في الآن نفسه. يحس العيشوني ويعي أحاسيسه، يحس ويتلذذ بأحاسيسه دون «خجل»، في مقابل «الإحساس الفاضح» و«الحدس» و«الفعل الذي لا يوصف». إن الإغراء الأنثوي لا يعي نفسه إلا في حدود وجود الآخر الذي يحول ما يحتويه هذا الإغراء من طاقة إلى إبداع (كلما كانت هناك عملية وصف للجنس كان هناك خروج من دائرة فضاء الجنس إلى عالم لا تحكمه قوانين فضاء التجربة الواقعية).

وفي هذا الاتجاه يمكن تناول عملية الإغراء والأفعال التي تليها من خلال مجموعة من الوقائع النصية التي تحيل على عالم الذكورة

كجل له موقع خاص ضمن الهرم الثقافي الذي يحكم مرحلة ما، وتحيل من جهة ثانية على تصور معين للأنوثة من خلال الإحالة، عبر التصوير الذي يعطى للنساء في النص الروائي، على سلسلة من الخصائص والحالات التي تحدد نموذجا أنثويا خاصا:

1- أ) مؤ: هي تنزع عنه منامته.

ب) مذ: وهو يغوص في التيه (ص 43).

2- أ) مؤ: عيناها مثقلتان بحنان وشوق.

ب) مذ: تفك الحصار عن رغبته «تتوارى خلف هموم التفكير وفهم العالم للآخرين» (ص 43).

3- أ) مؤ: حلاوة اللسان وذكاء الفؤاد.

ب) مذ: مدائن يصهل في جنباتها الرجال بأصوات آمرة مضحكة، وتضبط إيقاع شهوتها الخفي نساء جميلات لهن حلاوة اللسان وذكاء الفؤاد (ص 36).

4 - أ) مؤ: وجسدي الملتهب الفوار.

ب) مذ: وكلماته ولمسات يديه الحاذقتين (ص 118).

5 - أ) مؤ: (النساء) مجال العبث والترويح عن النفس.

ب) مذ: لا حوار يرضيني إلا مع ما أقرؤه عن تجارب الرسامين والكتاب (ص65).

6 - أ) مؤ: صوت المرأة العارية.

ب) مذ: جسد الرجل العاري الذي لا يفهم ما تقوله تلك الجائعة (ص 96).

7- أ) مؤ: يصفع بلطف مؤخرتي العارية.

ب) مذ: يقول الداودي: لقد حررنا الجسد وعلينا أن نعمل

تحرير الشعب (ص 120) .

(أ و ب يشكلان لحظة سردية واحدة موزعة على حيزين: «حيز نسائي» و«حيز رجالي»، وعادة ما تشكل هذه اللحظة، لحظة ممارسة جنسية).

يتضح من خلال هذه المجموعة من اللقطات السردية، أن هناك موقعين في التعامل مع التجربة الجنسية من حيث وصف جزئياتها وآثارها والوقع الذي تخلفه عند كل طرف من طرفيها.

فداخل كل مشهد (أو نواة سردية صغيرة) هناك ثنائية تقود من المذكر إلى المؤنث عبر عين تقيس القيم والأحاسيس على مقاس الذكورة. فالمرأة «تئن» و«تحن» و«تشتاق» و«تتأوه» و«تنادي وتستغيث»، والرجل يتأمل و«يتيه في البراري» و«يشيد المدائن» و«يركب مهرة الرغبة». إنه يدخل إلى مسرح الأحداث مدججا بجميع أسلحة الفرد المذكر: «الفحولة» و«القوة» و«الفكر «و«الفن» و«الانتصاب الدائم». وفي المقابل، فإن المرأة حبيسة الجسد المعذب، وحبيسة الشهوة المحجوزة التي تريد أن تنطق في عينيها.

تلك هي الصورة التي يقدمها المشهد الجنسي عبر صوت السارد أو صوت العيشوني. صورة تتحدث المرأة من خلالها كجسد لا صوت له، إنها «مثيرات فيزيقية»، والجسد ضمن هذه الصورة أسير سرد لا يسمح للغة أن «تقول» ما يصنعه حضور الرجل في أحاسيس المرأة إلا من خلال صوت السارد. فالقارئ لا يستطيع ولوج عالم المرأة وجسدها ونفسها إلا من خلال ما يريده السارد.

إن الجنس عند العيشوني لحظة إبداعية تقود إلى التخلص من «الأنا» المباشرة (الأنا التي تعيش التجربة القصصية)، ومعانقة «أنا»

مبدعة لا تعترف إلا بما فوق التجربة المباشرة، «أنا» تتخلص من الفضاء حيث يتداخل فضاء الجسد المسجى بالشهوات التي لا تنتهي مع فضاءات تخلقها هذه «الأنا» (البراري، البحيرة، المدائن، الأنهار، البحار...)، وتتخلص من الزمان (عادة ما ينتهي المشهد الجنسي دون إشارة إلى وقت انتهائه بحيث يظل زمنها عند المتلقي زمنا مفتوحا).

لقد كانت محاولتنا مقتصرة على تلمس بعض مظاهر التدليل وتجلياته في النص الروائي. وكانت نقطة انطلاقنا هي الجسد: كما يتم وصفه وكما يتم سرده وكما تصوغه اللغة لذة وشهوة لا تنقطعان. وكانت غايتنا هي البحث في مظاهر التدليل هذه عن «الوقع الإيديولوجي» الذي تتركه عملية التمثيل التشخيصي، أي استعادة العناصر التي تحجبها عن القارئ «الوضعيات الكبيرة». ففي هذه «الجزئيات» كنا نحاول البحث عن موقع المذكر وعن موقع المؤنث من اللذة التي يولدها جسد يشتغل وفق ما يشتهيه ويرسمه خيال المذكر. إن متعة القراءة لا يمكن أن يولدها إلا نص ممتع وكانت رواية الضوء الهارب نصا ممتعا حقا.

استيهامات الأصل وحقيقة النسخة(*)

«إن علاقة العين بالعالم، هي في واقع الأمر علاقة الروح بعالم العين» بانوفسكي

اعتقد الهرموسيون(**) زمنا طويلا، وربما مازالوا، في وجود معنى أصلي للعمل الفني هو غاية الفنان وروحه وقصديته الأولى التي لا قصدية بعدها. فانغمسوا في تأويلات لا تتوقف عند حد أملا في الوصول إلى هذا المعنى الذي غيبته صروف الدهر وتبدل الأحوال الإيديولوجية وتتابع الإبدالات وتغيرها. لقد ظل المعطى الظاهر في تصورهم معنى أوليا لا قيمة له إلا إذا كان يقود إلى الصورة المجردة لدلالة تندثر بعدها كل الدلالات. إن النسخة ليست تشويها للأصل، فهي الوجه الذي يقربنا مما هو أجمل وأرقى من كل شيء ظاهر؛ إنها الممر المرئي الذي يقودنا إلى الإمساك بالصورة الأولى، تلك التي تشكل الأصل النهائي الذي يضم داخله كل النسخ الممكنة.

إن الأمر يتعلق بفرضية أولى لها روابط وثيقة بصور نمطية تعبر عن الرغبة المحرقة في الإمساك بأصل أول لا شيء قبله، أو بالتعرف على نهاية لا أمل في إجلاء كنهها. فالأصل في الدين والفلسفة والاجتماع، بل وفي حالات الوجود الفردي ذاته، هو

(*) قراءة في رواية الميلودي شغموم «المرأة والصبي».

(**) الهرموسي مقابل عربي للمصطلح الفرنسي herméneute.

انفعال مبهم يختفي في طقوس اليومي ويتسرب إلى العادي والمألوف وما تعارف عليه الناس. إن طقوس الولادة والتعميد الديني وحفلات الميلاد وكرنفال الوداع الأخير شهادات حية على صلات البداية بالنهاية، فمعرفة أسرار الأولى قد تخفف من الوقع الرهيب الذي توحي به الثانية.

إنها أركيولوجيا شاملة تبحث في كل الذاكرات وفي كل ما خلف الإنسان وهو يلهث وراء لقمة العيش، أو وراء حقيقة مجردة لا يعرف عنها في غالب الأحيان أي شيء. محاولة لا تمل ولا تكل لاستنطاق الأساطير والحكايات والدين والأعمال الفنية وكل النصوص، بل لاستنطاق الأحجار والكهوف والمغارات العميقة بحثا عن نقطة ضوء قد توصل الأصل بالنهاية وتكشف عن سر من أسراره.

لقد كان هناك دائما إحساس بأن الظاهر يخفي شيئا وراءه، وأن النسخة لا وجود لها إلا في ارتباطها بأصل يبرر وجودها، وأن المتحقق جزء من مثال لا يمكن إدراك سره، والمعرفة ذاتها لا يمكن أن تقود إلى جوهر الأشياء، إنها سبيل إلى العرضي والزائل والمتجدد، أما الجوهر فسر من أسرار الكون. وهذا ما جعل الناس يتغنون بالأصل في كل شيء: في العرق والأفكار والمعدن والآلات وغيرها.

وضمن ثنائية الأصل والنسخة، ثنائية البداية الأولى والانتشار في كل الاتجاهات تندرج رواية الميلودي شغموم الجديدة «المرأة والصبي» الصادرة عن دار الأمان 2006. فالرغبة في معرفة مصير صورة «العجوز والقنينة» التي كانت تزين جدران حانات المغرب، ستقود إلى البحث في أصلها أو أصولها الممكنة، والبحث أيضا عن صاحبها وموطنه وتاريخه وقصته، بل تبحث في نظريات الفن

وتاريخه وأعلامه وأسراره البعيدة والقريبة. لقد اختفت الصورة فجأة من على الجدران، وحلت محلها صور أخرى تتحدث عن الخمور وأنواعها وموطنها وجودتها. إنها صور للحسي المباشر الذي يكشف عن وقع الرحيق على النفوس في بدايات الليل وأواخره.

كان داوود حمدي، وهو فنان مغربي، أول من انتبه للأمر، فقد راعه خلو الجدران من صورة ذلك الرجل العجوز الموزع بين ابتسامة خجلى ومسحة من الحزن العميق. وبدأت تساوره الشكوك، وأسر بذلك إلى بعض أصدقائه الذين قدموا للنازلة تأويلات تفسر سبب الاختفاء باستنفاد الصورة لمهمتها، أو لظهور حاجات جديدة أفرزت صورا تناسبها. لقد اختفت قبلها صور الصحابة والنجوم وأولياء الله الصالحين.

لكنه فوجئ ذات صباح بفتاة فرنسية جميلة تدق بيته وتقترح عليه البحث سويا عن كل نسخ الأصل الذي ضاع، فهي أيضا ساورتها الشكوك ذاتها. فانطلقا في رحلة سيجوبان خلالها مدنا كثيرة. ترددوا على الحانات، واستعانوا بالسماسرة في الأسواق وتجار اللوحات، وكل من له علاقة بهذه الصورة من قريب أو بعيد. ليعودا من جديد إلى نقطة البداية وقد حصلا على نسخ كثيرة، وعرفا عن اللوحة أشياء أكثر ستفيد ماريز في كتابة رسالتها الجامعية التي تحضرها عن الفنان جان كلود بواسون الذي تنسب إليه هذه اللوحة بنسخها. إلا أنهما لم يعثرا على الأصل، ولم يجدا تفسيرا مقنعا لاختفاء اللوحة من الحانات المغربية أو غيرها.

استنادا إلى عوالم السر والغموض ومقتضيات النمط الحركي، يبدأ المسار السردي سريعا متتاليا يراكم أحداثا، ويفرز مواقف إنسانية مركبة برعت يد السارد في تصريفها وفق ما يقتضيه بناء سردي قائم على النمط الهوليودي حيث تقود «المطاردة» والانتقال

من مكان إلى مكان شيئا فشيئا إلى التأزيم المتتالي للوضعيات ثم الإشباع الذي لا يقود إلى «حل مريح للعقدة »، بل ينذر بالعودة من جديد إلى نقطة البداية.

إن الرغبة في الوصول إلى نقطة ما هي التي تفسر طبيعة هذا الإيقاع السردي للأحداث. فعلى عكس روايته «خميل المضاجع» مثلا التي تروي بإيقاع بطيء (أسلوب التهدئة) قصة رجل مهمَل (علي) يقبع في غرفته ويحاصره الظلام والوحدة من كل الجوانب، فإن روايته هذه تسير في اتجاه آخر وتحتفي «بالسرعة «باعتبارها مقتضى من مقتضيات الخطاطة العامة التي تتحكم فيها آليات البحث. وفكرة «البحث» ذاتها تفترض حركة في الزمان وفي المكان، وتغييرا للمواقع والحالات. ذلك أن التوجه نحو الأصل يفترض التخلص دائما من فضاء معروف والتوجه نحو فضاء التغيير والتحولات. إن الرواية، من هذه الزاوية، مبنية وفق نمط يستجيب للخطاطات السردية الشهيرة التي توزع الفعل على خانات حيث يتميز الإنسان وتُفسر أفعاله من خلال وجود رغبة في الحصول على شيء ما مع كل الأركسترا المصاحبة لرحلة البحث عن موضوع الرغبة هذا: هناك المعوقات وأصحاب العون والباعث على البحث والمستفيد منه الخ.

وتنبثق هذه الاستراتيجية النصية التي تبنى منذ البداية على فكرة «البحث» و« إجلاء» الغموض، و«الكشف» عن السر، و« استرداد» ما ضاع وغيبه الزمن عن سلسلة من الثنائيات هي التي ستتحكم في حركة السرد وتُحقق ممكناتها وفق مقتضيات رحلة البحث وصروفها، بل هي التي تتحكم أيضا في رسم حدود الشخصيات التي تتحمل عبء تشخيص كل الثنائيات المجردة الخاصة بالأصل والنسخة ومشتقاتهما، هي الظاهر والخفي، والسري والعلني، والمبهم

والجلي والرجل والصبي.... وكل ما يمكن أن يقود إلى تفجير المحتمل والممكن في مسارات تصويرية تحضر من خلالها الحياة باعتبارها ممارسة ملموسة لا تصنيفا قيميا مجردا.

تبدأ القصة وتختتم فصولها من خلال ربط مثير بين بداية مشكوك في أصالتها، وبين نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات. إن البداية ليست صفة للمطلق الذي ينتهي عنده كل شيء، إنها الارتكاز على نقطة هي أقرب اللحظات إلى حقيقة ضاعت إلى الأبد ولا يمكن استعادتها إلا على شكل استيهامات تسكن الذاكرة وتغذي المخيال، ولن تكون النهاية هي الأخرى سوى تحيز لرحلة في فضاء يمتد طويلا إلى ما لا نهاية.

تبدأ الرواية على الشكل التالي:

«في مكتب ضابط الحالة المدنية الذي ننتظره منذ ثلاث ساعات، يعني الصباح كله، صادفت رفيقا قديما في العمل، أستاذ مهتم بتاريخ الفن وعلاقاته بتحول المجتمع، فبادرته بالسؤال....»

- قل لي يا حميد هل تعرف لماذا اختفى الرجل العجوز؟ الصفحة الأولى.

-« ... أنا جئت فقط من أجل إضافة الشهر واليوم وفقا لمتطلبات قوانين الإرهاب الجديدة» ص 6 .

وتنتهي بالعبارة التالية:

-«لم أكن قد قطعت من الشارع الطويل سوى نصفه فقلت لنفسي:

- استمر في المشي، مازال أمامك نصف شارع بأكمله» الصفحة الأخيرة 192.

لقد اختار السارد، وهو سارد بضمير المتكلم، وهو بذلك

محدود الرؤية والمعرفة، الانطلاق من البداية، من لحظة التعميد الإداري لكي يسقط لحظة البحث عن الصورة باعتبارها عودة إلى أصل يُمَكِن من تملي الوجه الذي خرجت منه كل النسخ المتناثرة في جميع أنحاء العالم. وينتهي المد الحكائي، والسارد يواجه شارعا طويلا فقد بدايته ولم يبق منه سوى نصفه. والشارع (دروب الحياة كما هو مدرج في الحكمة الإنسانية) هو المسار الحياتي الذي يقود، داخل رمزية متعارف عليها، من نقطة زمنية محدثة إلى أخرى من الطبيعة نفسها، في الأولى حماية وحنين إلى أصل، أما الثانية فمفجعة لأنها بلا قعر أو قرار. والأمر يتعلق في الحالة التي تعبر عنها الرواية بإحالة صريحة على حيرة الذات الممزقة بين إكراهات المضي قسرا إلى الأمام، واستحالة العودة إلى الوراء (ما تشير إليه كلمة «النصف»).

تحيل الملفوظات الأولى على لحظة لها وقع الزمن وحرقته. فتاريخ الميلاد هو بداية خاصة ضمن متصل لا بداية ولانهاية له، إنه ساعة ويوم وسنة ومكان، نقطة تائهة على صفحة زمن لا يُرى إلا في تجاعيد الوجه واهتراء الأشياء وتفسخها. إنها إحالة رمزية تتضمن رغبة مبهمة لاواعية في استعادة لحظة زمنية هي الشاهد الأول على عبور عرضي داخل تسلسل زمني لا تنتهي دوراته. فكلما تقدم المرء في العمر ازدادت رغبته في العودة إلى البداية. وهذه الرغبة هي التي تفسر هذا التلهف على معرفة كل شيء.

وهي في النهاية أيضا إحالة رمزية على اختراق لمتصل لا نعرف عنه سوى لحظته الأولى، وقد لا تكون سوى لحظة مفترضة كما هو الحال في هذه الرواية، أما ما سيأتي فمجهول وضائع في غد لا نعرف عنه أي شيء. فإذا كانت النهاية مغيبة إلى الأبد، فبالإمكان استعادة البداية: قد يكون ذلك على شكل «يوم وشهر وساعة» وقد

يكون ذلك على شكل «أصل لصورة» ابتلعتها نسخُها المتعددة:

«بالفعل ليس هناك لوحة انتشرت عند العموم كهذه اللوحة، ولكن لا أحد منهم يعرف اللوحة الأصل، لقد قتلت النسخ النموذج» ص 31.

وحالة «الاختفاء» مدخل قوي إلى ذلك. فالاختفاء ليس موتا ولا حياة، إنه يحيل على السر والغموض والالتباس والأقاويل والإشاعات. وهو، إلى هذا وذاك، انتشار في الزمان وفي المكان: فالمختفي في حكم الغيب، لا أحد يعرف مصيره أو مكانه أو وجهته، وهو بذلك موجود خارج مدار الزمن المألوف، إنه موجود في الذاكرة الجماعية كحالة إمكان قابلة للتجسد في أية لحظة، إنه حي إلى أن يعود أو يُعلن عن مماته. وفي الاختفاء خلط بين الصورة، والموضوع الممثل داخلها، وهو خلط يفسره التقابل بين حضور الصورة وغياب الوعي بالذات، ووعي الذات إقصاء للصورة:

«هل السر كله في أن الناس كانوا يرونه في الصورة، ولا يرونه في أنفسهم، فلما اختفى ظلوا يرونه في أنفسهم ولا يرونه في الصورة، كأنه اختفى ولم يختف؟» ص 190.

ولهذا السبب، يشكل «الاختفاء» حالة نقص تعد، ضمن آليات الفعل السردي، انزياحا عن سيرورة زمنية «عادية» للاحتفاء بما يمكن أن يشكل «حدثا»، أي ما يمكن أن يصنف باعتباره وقائع جديرة بأن تروى. إن السؤال هو أصل كل شيء: أصل البداية وأصل السيرورة، وقد لا تأتي النهاية بأي جواب، ولا ضير في ذلك، فما هو أساسي هو الرحلة ذاتها، أما الوصول فلا قيمة له، إن الجواب إشباع تتهاوى بعده الرغبة وتندثر. لذلك فكل الممكنات السردية للرواية لا تشبع إلا على شكل صور تنتشر في الذاكرة وفي الحلم وفي كل

الاستيهامات التي يتم تصريفها على شكل «مواقف» و«ردود أفعال» تُستوعب داخل معيش لا يثير الشكوك حوله:

«والحقيقة أني كنت أفكر في جسدها وحده، جسد يدعو، صارخا، إلى اللذة، لكنه يفرض عليك أن تنتظر، أن تصبر، إذن أن تزهد، ولو لوقت قصير، أن تصبح متصوفا تتغنى ب «الخمرة» وتنشدها من غير أن تشربها إلا شربا روحيا، تشربها في قدح الكلام أو اللون: هل هذا ما تقصده وما قصده جان كلود بواسون؟» ص 182

فما دام مبدأ «الأصل» ليس سوى فرضية لا يمكن أن تقود إلا إلى حقائق نسبية، قد تصبح هي ذاتها مدخلا للبحث عن أصل جديد، فإن الرغبة الجنسية التي تنتهي إلى إشباع فعلي، لا يمكن أن تكون أصلا، إنها نهاية تمتص كل الانفعالات وتحولها إلى فقاعات تفقد سمكها عندما تصطدم بمخلفات اللذة. «فالنشيد» و«الشرب الروحي» يعدان في واقع الأمر تأجيلا مستمرا لإشباع الحاجة حفاظا على الرحلة واستمراريتها. إن غياب هذا الإشباع هو الذي يحول الموضوع إلى رغبة منتجة لصور غامضة وغنية ومتجددة ستحل محل الموضوع الواقعي وتدرجه ضمن قوانينها، إنها صور تسكن الذاكرة وتعشش فيها، وهذه الصور هي التي تمنح الذات إشباعا مخياليا (فرويد)، فالإشباع المخيالي يقود إلى التمثل الذي يفتح الذاكرة على كل الواجهات الممكنة.

إن استحالة تحقق الرغبة أو تأجيلها أو استبعادها طوعا، هو الذي دفع الإنسان إلى استعادة صورة المرأة وعوالمها من خلال القنينة، فارغة كانت أو ممتلئة. فالكيان الأنثوي يحضر في الصورة من خلال تثمين لمواطن اللذة أو الخصوبة. وليس غريبا أن يصنع الإنسان في غابر الأزمان، عندما كان يتلمس طريقه نحو التأنسن

والتحضر، جرارا فخارية تستعيد في شكلها ومحتواها جسد المرأة المعطاء دوما.

وكما سنرى ذلك فيما سيأتي، فإن استحالة هذا الإشباع، أو تأجيله المتواصل، سيشمل كل الثنائيات. فأي حل لمعادلة من معادلات الفعل السردي سيقود إلى إخلال بالإيقاع السردي، ويحوله إلى مجرد تتابع حدثي محكوم بغاية مرئية تتحدد من خلال إسقاط الثنائيات المسؤولة عن الدينامية السردية خارج الحبكة كختام أحسن لكل النهايات الممكنة. والحال أن الرواية قائمة في نواتها الأصل على الحفاظ على هذه الثنائيات ونموها والتحكم في إمكان انتشارها. إنها ليست رغبة في الإلغاء، بل إصرار على الإثبات: لن يعثرا على الأصل، ولن ينتصر الصبي على الرجل، ولن يضاجع داوود ماريز، ولن يعرف الفنان سر اختفاء الصورة، سيكون هناك فقط احتمالات ووعد بالتحقق.

وهذا ما يفسر تلك الرغبة الجامحة في الذهاب إلى ما هو أبعد مما تراه العين بشكل مباشر في ثنايا الملفوظات السردية. إن الرواية تُمسك بالرغبة، حين تسقطها خارج الفعل السردي، في اللحظة التي يصرخ فيها القارئ في نهاية السرد معبرا عما يسميه إيكو «تشهي الإثم»[1]، (الاستسلام لعذاب داخلي كنوع من التماهي مع البطل). وإذا كان التشهي يأتي عادة، في تصور إيكو، من خلال أسلوب التهدئة السردية التي تقلص من حجم الأحداث، أو تمططها عبر الوقوف بسادية مفرطة عند تفاصيلها، فالأمر في هذه الرواية مختلف. إن هذا الانفعال الغريب يأتي عبر تكرار الحدث نفسه بصيغ مختلفة

(1) أمبيرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، 2005، ص 88

وبنتيجة واحدة (في كل فندق يصف السارد اللحظة الجنسية دون ممارستها : تتعرى ماريز وتستبد الرغبة الجامحة بداوود دون أن يتم أي شيء). إن خلق «زمن التشنج»[1]، المتمثل، على مستوى السرد، في تأجيل تحقق الرغبة في الفعل المباشر، يتحول إلى حالة تبرر الاستمرار في السرد والتنقل في الزمان وفي المكان.

إن النسخة كالعري على الشواطئ، مياه من كل الجهات تنزع عن الجسد مواطن اللذة. لذلك يأتي الجسد إلى الأنظار خارج استيهامات التلصص والبحث عن مداخله ونتوءاته «والفتْحات» التي تُبدي ما يعد به المخبأ وراء الأكمات غير الحصينة. إن الماء كالنور يكشف عن كل شيء فهو لباس غير مرئي يمتص اللذة من أعين الناظرين. وقد قيل إن لباس آدم وحواء كان من نور قبل أن يوسوس لهما الشيطان فيُكشف عن مواطن اللذة في جسديهما، والنور في ذاته إحالة على صفاء مطلق يستبعد اللذة لأنه ينفي الزوج الثنائي.

وعلى هذا الأساس، فإن اللذة الحسية كشف عن المخبأ والمستور (تنزع ماريز ثوبها في الفندق وترتمي في أحضان الماء وتخرج عارية حافية وتقف أمام داوود الذي يكتفي بتملي جسد يأبى أن يكون لغير صاحبته)، أما الاختفاء فشيء آخر، إنه تَمَلي روحي، إنه حالة استيهام لا يتم إشباعها إلا من خلال الاستبعاد المتواصل للجسد الواقعي، لذلك حق القول إن الخلاعة في العين لا في الجسد.

وعند هذه النقطة بالذات تلتقي فكرة الأصل - في الصورة والرجل - الذي يبحث عنه داوود وماريز، بتأجيل الجنس واستبعاد

---

(1) نفسه ص111.

الرابط الجسدي. فكلما كشفت ماريز عن المزيد من جسدها وتأججت الرغبة عند داوود، ابتعد الأصل أكثر فأكثر، وعندما «لا يقع أي شيء »، تنطلق الرحلة من جديد بحثا عن استيهام جديد: تأتي إليه تحمل جسدها بين يديها غير عابئة بالنار التي تأكل كل شيء في عينيه وجسده، وسرعان ما تستغرق في نوم عميق. وهذا ما يؤكده داوود في مونولوجه الداخلي حيث يقف على ثنائية ما يُرى وما هو مستتر في ذاته:

«أو لست أنت الذي نشرت تلك المقالة التي تزعم فيها أن الرسام الكبير، مثل النحات العظيم، عندما يتصور جسدا عاريا يلبسه لباسا سحريا، ولا يصوره أبدا عاريا كما هو، فتستنتج من هذا كله: لذلك تعجبنا الأجساد العارية في الفن، أو في الظلمة لأن الظلام رداء، ولا تثيرنا في الواقع، ربما لأن الضوء يعريها» ص 70.

إن الأمر لا يتعلق بتقابل بين عري «طبيعي» وآخر «ثقافي»، بل هو عودة بالمرئي الحسي المباشر، إلى أصله الأول المنفصل عن أي شكل من أشكاله المادية، تماما كما هي العودة بالنسخة إلى أصل أول لا يمكن أن يتماهى مع أية نسخة، لأنه البؤرة التي تتجسد فيها كل النسخ الممكنة.

بل إن أمر الجنس ذاته غامض ويدعو إلى الريبة، فتحقق الفعل الجنسي ذاته يمكن أن يكون هو المعادل الرمزي «للوصول إلى الأصل». إن الرعشة الكبرى هي السقوط المدوي من سابع السماوات إلى أرض بلا مهاد: إنها تخلص من الشحنات الفائضة والعودة إلى «حالة طبيعية» لذات فقدت السيطرة على نفسها. و«الحالة الطبيعية» تكشف عن نفسها من خلال فعل التطهر، أي التخلص من أوساخ لا تُرى: يصنف الجنس - في الكثير من التصورات الدينية والأسطورية، وفي الكثير من الممارسات الإنسانية

الفعلية - ضمن حالات القذارة، والقذارة، على عكس ما تبدو عليه الأشياء في الظاهر، جزء من عالم «المقدس» الذي يتحقق من خلال مجموعة من الانفعالات المبهمة التي تولدها القذارة ذاتها. فالقذارة عالم عائم يقع بين المدنس والقدسي. فكلمة «مقدس» تتضمن، في اللغة اليونانية مثلا فكرة القذارة[1]. وليس غريبا أن ينظر الناس، في ثقافتنا، إلى قذارة الدراويش باعتبارها دلالة على الكرامات والتقديس.

إن المعادلة قائمة على هذا الالتباس بالذات. «فالوصول»، بكل معانيه الجنسية والفضائية، فراغ مطلق، ونهاية لا شيء بعدها سوى الضياع في عالم لا تحكمه الثنائيات المؤسسة للوجود الإنساني، ثنائيات الممنوع والمباح والرفض والقبول وثنائيات «الفوق» و«التحت» و«الكبير» و«الصغير»، وكل ما لا يمكن أن يوجد إلا من خلال تقابله مع غيره. إن الأمر يحيل على حالة إيجاب مطلق لا يتحدد إلا من خلال ذاته. فإذا كانت الرواية تصر على رفض الإشباع السردي، كما تقتضي ذلك الخطاطات السردية التقليدية، وتصر على إشعال فتيل «الاقتتال الداخلي»، فلأنها تسير في اتجاه إثبات الثنائيات باعتبارها عصب الرحلة وأساس وجود الحياة.

وهو ما يفسره أيضا التطاحن الداخلي بين «رجل» استوى في الرجولة وخبر تجارب الحياة، فعرف حكمة «التريث» و«التمهل»، وأدرك محاسن «الانحناء» و«الانكماش على الذات »، وبين «صبي» لا يريد أن يكبر. صوت آت من الأعماق ظل متمسكا بالحياة كما هي صافية نقية بلا مساحيق ولا رتوش ولا إضافات، إنه الوازع الذي يقي النفس ويحميها من مآسي «السقوط» حيث «التراجع»

---

(1) Roger Caillois: L'homme et le sacré, éd Foliot 1950, p.46

و«التخاذل» و«الهزيمة»، سمات للنسخة لا يمكن أن يقبلها الأصل. وهذا تفرع جديد عن الثنائية الأصل والنسخة في الصورة.

فكما تنفصل النسخة عن الأصل وتحل ومحله، ينفصل الرجل عن الصبي ويعيش كنسخة ضمن نسخ كثيرة. ويعد البحث عن «أصل الصورة»، في واقع الأمر استنهاضا للوجه الآخر الذي لم «تلطخه» بعد موبقات الممارسة الإنسانية، إنها رغبة في العودة إلى حياة توجد قبل «نصف الشارع» الذي قطعه السارد. فكلما ابتعد الرجل عن الصبي ازداد قربا من الحياة كما هي، وازداد بعدا عن أصل لا يكف عن الحنين إليه.

إن الولادة أصل أول، والعودة إلى الصبي ليست سوى رغبة في استعادة لحظة فريدة في الوجود هي البداية الأولى وهي الأصل الخالي من كل المسبقات الأخلاقية والقيمية. وكما الصبي هو الحق والضمير والوجدان الطاهر، والرجولة والموقف المشرف، يشكل أصل الصورة سدرة المنتهى، النقطة التي تنتهي عندها كل المسارات، أو هي البؤرة التي تتأسس استنادا إليها كل الممارسات، إنه اليقين الحق ولا مبرر للاستمرار بعد الوصول إليه.

وليس غريبا أن يلف الغموض كل الشخصيات، بل أن يكون لكل شخصية ظلها: داوود يسكنه صبي مزعج لا يكف عن تذكيره بحالات النقاء في كل شيء، وماريز لغز مبهم، لم يستبعد داوود أن تكون جاسوسة، وصاحب الفندق في الجديدة من أغنياء المخدرات، والذين يأتون باللوحات كائنات مجهولة لا يُعرف عنها أي شيء الخ. والخلاصة أن كل شخصية ليست سوى نسخة فقدت أصلها وتاهت في حياة بلا معنى.

لذلك، فإن «الاختفاء» الذي تشير إليه الرواية في بداياتها الأولى، من حيث هو عنصر حاسم في بناء أية استراتيجية سردية،

يعد هنا مرادفا لآليات أخرى لها علاقة بموضوع البحث. فالصورة من حيث الوجود والاشتغال قائمة، في علاقتها بموضوع تمثيلها، على ثنائية الحضور والغياب. إن حضور الموضوع الممثل، يلغي وجود الصورة، والصورة تحل محل موضوع التمثيل. إنها ليست بديلا عنه، إنها تمنحنا وقع الانفعال وصداه فحسب، أما الانفعال في ذاته، فهو حالة من صلب الأصل. لذلك، كلما اقترب داوود وماريز من الأصل وازدادا معرفة به، تكاثرت النسخ وتعددت ثيماتها وتنوعت، والأمر إشارة إلى أن الأصل لا يتحدد من خلال جوهره كما نتوهم، وربما سنظل كذلك، بل من خلال النسخ التي يمكن أن يعمل على توليدها باستمرار، فالنسخ هي ما يمكن أن نعرف عنه.

وهذا ما يفسر حالة اللبس المتعمد الذي يستشف من الحوار بين حميد وداوود. فداوود يتحدث عن رجل له موقع ضمن فضاء خاص بالمتعة والبحث عن «حالة ثانية» تتكرر فيها طقوس بعينها، ومن هذا التكرار ذاته يستمد الرجل «واقعيته»، ومن الطبيعي أن يشكل اختفاؤه حدثا «فعليا». أما حميد فيتحدث عن الرجل الفعلي الذي هو موضوع الصورة، وهو في نظره مجرد وهم خلقته الألوان والأشكال:

- «قل لي يا حميد لماذا اختفى ذلك «الرجل العجوز»؟

.....

«.... تذكرته، ولكن ذلك الرجل لا وجود له في الواقع، إنه مجرد صورة، وصورته هي كل ما نعرف عنه ... صحيح أن صورته كانت في أماكن عديدة لكنها ليست أكثر من صورة ». ص 3

يجب البحث عن جواب لهذا الالتباس في الآليات الدلالية الخاصة بالصورة، لا فيما تقوله الكلمات بشكل مباشر. فالصورة رابط جديد مع الواقع. فما يغني الموضوع، وما يمنحه أبعادا تفصله

عن بعده الواقعي ليست مرجعيته المباشرة، بل أبعاده الرمزية، أي وجوده على شكل صورة مثلى لا يمكن أن تكون تحققا مطلقا لموضوع مطلق. وهذه الأبعاد لا يمكن أن توجد إلا من خلال اختصار كل حالات التحقق الممكنة في صيغة عامة تصبح قادرة على احتضان أكبر قدر من الانفعالات الإنسانية، وهو ما لا يوجد في الموضوع الواقعي.

وتلك وظيفة الصورة وتلك قوتها، فهي أداة للاستعاضة عن واقع من خلال استنساخه على شكل أيقون مرئي، وهذه هي حالة الصورة البصرية ومشتقاتها، أو على شكل كليشيهات عامة تغطي السلوك والقيم والأحكام الاجتماعية، وتلك هي حالة الصورة الذهنية وكل ما يندرج ضمنها. إن الصورة، في جميع الحالات، تشكل رابطا جديدا بين الإنسان وما يوجد خارجه. إنها تؤبد اللحظة وتنزعها من براثن زمن يدمر كل شيء في طريقه، ولكنها في الوقت ذاته تفرض على العين صيغة مثلى تحد من التمثيل وتفقره، لذلك فإن عدم العثور على أصل الصورة، هو تأكيد على أن الأصل لا وجود له، لذلك لا يمكن استعادته إلا من خلال النسخ التي تنتمي إليه، إنه كالنموذج العام، لا يوجد إلا من خلال أشكال تحققه. وهذا ما يؤكده اختلاف النسخ من حيث القيمة ومن حيث الموتيفات:

«أنت على حق حين تقول إن هذه الصور، أو اللوحات، متفاوتة جدا من الناحية الفنية، إنها باستثناء واحدة فقط، مجرد نسخ أنجزها رسامون وهواة رسم، من ثقافات مختلفة، ولقد أسس في بروطانيا أخيرا متحف فريد يسعى إلى جمع كل هذه الصور في مكان وحيد بغاية تعريف الناس بثقافة «التوالد الفني» .ص 23

ففي اللحظة التي بدأت فيها الرحلة وتوجه داوود وماريز جنوبا

بحثا عن نسخ لصورة رسمت في الشمال، تتالت حالات للانشطار وتنوعت. لقد كان الأمر يتعلق بالتساؤل عن مصير الرجل، ثم صار بحثا عن مصير النسخ، لكي تنتهي الحكاية بالبحث عن أصل الصورة ذاتها، ليكتشف داوود في النهاية، وماريز على أهبة الاستعداد لركوب الطائرة، أنه لم يعرف أي شيء خلال تلك الرحلة، وأنها لا تقوم بالبحث عن أصل الصورة، بل تكتب رسالة جامعية عن صاحبها، وهو فنان متصوف موزع بين أصل هو صاحبه وبين مئات النسخ التي لا يعرف أحد مبدعها.

«أو تظن أني أخبرتك بكل شيء؟ أنك أصبحت تعرف كل شيء؟ سترى عما قريب» ص 183.

لذلك فالتحليق في الطائرة هو عودة من جديد إلى قوة التمثل وممكناته التي لا يمكن عدها. إن ركوب الطائرة،كركوب الخيال أو الحلم أو ركوب الوهم، فرصة جديدة للتأمل والتسامي والانفصال عن إكراهات الواقع المباشر الذي تمثله موضوعات مادية فقدت أصلها، والتحليق هو أيضا إحالة على التحرك خارج التصنيفات والأحكام المسبقة المرتبطة بالنسخ. وقد أدرك داوود في نهاية الرحلة ونهاية الرواية، أنه شبيه بالعجوز وكل نسخه:

«ثم أدركت أني أبالغ .... قد تكون الحقيقة حقائق كما يقال، تتبدل مع الوقت، وقد لا تعدو هذه النسخ التي ضاع أصلها، لكنها لازالت تبتدع تحت الطلب، وتوزع في كل أنحاء العالم، كل هذه النسخ وليس غير هذه النسخ: نسخ العجوز، نسخ ماريز، نسخي ... ص 191.

وليس غريبا أن يكون العنوان هو المدخل الحقيقي لفهم أصل الحكاية وعوالمها الدلالية القريبة منها والبعيدة. فلا رابط بين الرجل والمرأة إلا في الظاهر، فالرجل نسخة مبتذلة، أما الأصل فصورة

أخرى لا تراها العين ولا يدركها الحس. فالصبي هو العالم الأصلي، ولا يشكل الرجل في واقع الأمر سوى الظل، ولئن كان الأصل قد تراجع أو اختفى، فهذا دليل قاطع على أن النسخة أقوى في الممارسة من كل أوهام الأصل، فالنسخة بحكم الزمن، وبحكم إكراهات الممارسة الإنسانية، والتعاقد الاجتماعي والضغط السياسي هي ما يرى وما يستهلك ويُتداول:

«النسخ في كل المجالات الإبداعية تنتهي دائما إلى تهميش الأصل أو قتله وأخذ مكانه» ص 31.

الحكي واللذة المجهضة[1]

قد يكون النشاط السردي قديما قدم الإنسانية ذاتها (بارث)، أي جزءا من الزمن وشكلا من أشكال حضوره في ذاكرة الأشياء والكائنات، وقد يكون جزءا من عوالم «المحتمل» وآلية من آليات اشتغاله. وقد يكون فوق هذا وذاك، مقاومة للدهر وانتقاما من صروفه: الحفاظ على الشباب وتأبيده من خلال حكاياته. ولكنه لا يمكن أن يخرج، في جميع الحالات، عن دائرة ما يشكل عصارة الخبرة الإنسانية في جميع تجلياتها. فالذاكرة شرط ضروري لتراكم هذه الخبرة وتطورها وتعميمها. وتعد الحكايات أداة مثلى لشيوعها وانتقالها عبر الثقافات. لذلك لا يمكن للسرد أن يوجد خارج «تساؤلات ثلاثة: الفعل والسلوك والكينونة»: تصريف الفعل، ونمط العيش، وجدوى الوجود ذاته[2]. ولا وجود لفواصل بين هذه الدوائر إلا في الظاهر، فالفعل والسلوك والكينونة واجهات متنوعة لمظهر واحد هو الهوية بما هي موقع مخصوص داخل الزمن الإنساني. إنها ما يمنح الكينونة خصوصيتها وما يوفر للفعل والسلوك ما يحتضنهما من السياقات.

وداخل هذه الدوائر ذاتها يتكفل النشاط السردي بالوقوف في

---

(1) قراة في رواية «دلعون» لنبيل سليمان.

(2) H. Kibedi Varga: discours, récit, image, éd Mardaga, Bruxelles, 1989, p74 et suiv

وجه النسيان والموت والذويان في زمن سديمي بلا شكل ولا معالم. حدث ذلك قديما عندما استبدت بالإنسان رغبة التعرف على بدايات الكون الأولى، فصاغها في شكل حكايات وأساطير شتى في النوع والعدد. وحدث ذلك أيضا عندما حاول التحكم فيما يحيط به، فَرَوّض بالحكايات الماء والنار والحيوانات الضارية. وبعد ذلك بكثير حارب الغزاة والمحتلين بالرصاص والمظاهرات والحجارة، وحاربهم بالحكايات أيضا. فلم تكن العودة إلى الماضي والاحتماء بلحظات الإشراق فيه سوى رغبة في إنكار ما هو حاضر، إثباتا لما كان وما يجب أن يكون باعتباره استرسالا متواصلا لزمن يوجد في الوجدان في شكل حكايات في المقام الأول. إن استعادة «الأمجاد» الماضية لا يتم من خلال الاحتفاء بالمفاهيم، بل يتحقق من خلال تعميم للحكايات. إن الهوية، في كل مضامينها، تبنى على مستوى المتخيل الجمعي، لا على مستوى المعطيات التي تنتمي إلى التجربة المشتركة[1].

إن الحكي إغراء ومقاومة واستدراج إلى عوالم تخفيها دوائر التجريد. والذين يملكون الحكايات أو ينتصبون إليها ويتماهون مع مقاماتها وأبطالها، أشد حضورا في التاريخ من الذين لا حكاية لهم. ويبدو أن جزءا كبيرا من هزائم اليسار العربي وإخفاقاته المتكررة مصدرها غياب الحكايات عنده. لقد استعار، في الغالب الأعم، حكاياته من ذاكرات أخرى تبدو، في التاريخ واللغة، بعيدة عن وجدان الناس وذاكراتهم القريبة والبعيدة على حد سواء.

ولم يجد دريد عندما ألقي عليه القبض في المطار وهو عائد من

(1) انظر مقالنا : عمرو خالد، السرد والهوية في مسالك المعنى»، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2006

الشارقة، وزج به في زنزانة وسخة سوى الكتابة بالشفاه، كتابة الرسائل والخواطر والذكريات واسترجاع حكايات سابقة عن زنزانات كانت وأخرى ستأتي لا محالة. لقد كان وجوده في الرواية مشروطا بالحكايات، كل حكاية تذكر بأخرى ضمن تسلسل متنام سينتهي بالجنس على القبر المفترض «لشليطا» كحالة رمزية قصوى تضع حدا للحكايات انتصارا للموت والحياة في الوقت ذاته (سنرى أبعاد ذلك فيما سيأتي). وقد يكون هذا الشرط مرتبطا بعامل السن، فكلما تقدم الإنسان في السن ازدادت حكاياته وتشعبت مصادرها. وقد يكون ذلك مرتبطا بعامل الوظيفة ذاتها، فدريد روائي مهنته نسج الحكايات ونشرها. وقد يكون الأمر مرتبطا، وهو الأساس في هذا المقام بالذات، بحالات العسف والإكراه التي تحد من الفعل في الواقع والتخيل سواء بسواء. فمن خلال الحكايات يستطيع الإنسان الانفصال عن واقع ينز قبحا وعفونة، ويهرب إلى الماضي لينقل الحلم المجهض إلى عوالم تمنحه الطمأنينة والدفء وتبعده عن صقيع الواقع. وحكاية دريد ومن معه هي القصة التي تقترحها علينا رواية «دلعون» للروائي السوري نبيل سليمان.

تروي «دلعون»[1] قصة دريد اللورقي، وهو صوتها المركزي، وموزع أحداثها. أستاذ جامعي سابق (أستاذ عرضي وليس رسميا) فصل من الجامعة، واشتغل في الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة مدرسا في جامعتها. سنوات بعد ذلك، سيعود إلى دمشق ليتفرغ للكتابة. سافر من جديد إلى الشارقة تلبية لدعوة من مؤسسة ثقافية ليلقي بعض المحاضرات ويعيد الصلة بمجموعة من الأصدقاء

---

(1) نبيل سليمان: دلعون، دار الحوار، اللاذقية، سوريا 2006 (247 صفحة من القطع المتوسط).

والمناضلين القدامى، من البحرين وفلسطين والسودان. وحدث وهو يلقي محاضرة أن أخذته البلاغة كل مأخذ فشتم أحد المسؤولين في جهاز مخابرات بلده (جابر العتعوت أو شليطا ابن خالته)، ولدى عودته إلى أرض الوطن ألقي عليه القبض في المطار، لتبدأ سلسلة أخرى من الأحداث منها التحقيق والمعاناة مع المرض والمغامرات النسائية.

لا تشكل هذه العناصر مضمون الرواية بطبيعة الحال. إنها لا تقول أي شيء في واقع الأمر سوى محاولة وضع يد القارئ على بعض اللحظات السردية الكبرى في الرواية. وهي لحظات تشكل مداخل أساسية من أجل الإمساك بالسياق العام الذي يحتضن «تفاصيل» القص ومضامينه الخفية. إن الرواية هي في نهاية الأمر قصة بسيمة العتعوت ومعاوية وقصة حمزة وسامح الردان وجبران ويحيى ورحمة وحصة والآخرين في سوريا ولبنان والإمارات وفلسطين ومصر. فهؤلاء معنيون جميعهم بقضايا العسف والاضطهاد والتضييق على الحريات والسجون المنتشرة في كل مكان. فلكل قصته مع الجنس والقمع والمنفى، وهو الثلاثي الثابت في الرواية، أو هو ثيمتها الكبرى التي تصاغ انطلاقا منها كل الوحدات المضمونية الفرعية التي لا يمكن ضبط حدودها إلا استنادا إلى هذه الثيمة، وهي مادة السرد الأولى والأخيرة.

تبدأ الرواية بشكل كثيف وتضع القارئ دفعة واحدة أمام سلسة من المشاعر المتضاربة التي أفسدت الذوق والأشياء والرؤية. فهي تشير إلى الرقابة الخارجية ممثلة في الحرس الذين يملكون نظارات تخترق الجدران وترى ما في المنازل، ولكنها تشير في الوقت ذاته إلى النفْس في أقصى حالات انسحاقها حيث يتخذ القمع صورة مجردة غير مرئية تسكن الذات وتملي عليها ردود أفعالها في كل

الحالات، الحرجة منها والطبيعية. إنها تصوير لعالم غريب يخلقه الحوار الداخلي الذي يصف حالات الصراع بين الذات وعوالم المحيط المتباينة (في الجبل غابة جميلة بجانب قصر يرمز إلى الاضطهاد). فالداخل الجواني (الذات) يوضع في علبة الخارج الذي هو المنزل لتتضاعف الدواخل وتزداد الذات انكماشا على نفسها وتزداد ظلمة اللاوعي حلكة وتشتد مفارقاته. دريد أشرع ذراعيه صباحا ونظر إلى القصر الحكومي متأملا، فجاءه صوت من داخله يحذره من مغبة التلصص عليه:

«من موقعه وسط الفراندة الشرقية حذّر عينيه من لمحة القصر الذي تسوره الغابة الفتية. وتمنى لو أن القصر يفرخ قصورا لتفرخ غابات فيخضر الجبل العاري (...) كم قلت لك نظارات الحراس ترصدك من مكامنها حتى لو كنت في سريرك، وليس الفراندة، وانفصلت القهقهة عن الجلجلة» ص (7).

وتنتهي بمشهد سريالي يخلط بين الموت والحياة، بين القبر والطبيعة الغناء المحيطة، وبين الجد واللعب، وبين النهاية واستشراف مستقبل جميل قد يأتي به الجنين المفترض:

«أجاب وأصابعه تعانق أصابعها كما سيتعانقان بعدما يعودان من السماء ليبدآا اللعب، فيعري أحدهما الآخر، ويتقلب أحدهما فوق الآخر، وقد يسقطان معا في القبر. وثمة، ربما ينقطع اللعب وينتصر الموت، وربما يتواصل اللعب، وربما يورث دلعون حملا، ثم ينفك أحدهما عن الآخر، ويشرعان بالخروج» (ص 247).

إنها مفارقات تجمع بين الشرفة والقبر، بين الفوق والتحت، النور والظلام، المدى الفضائي المفتوح، وحلكة النفق. وهي مفارقات أصلية في النص وملازمة لاشتغاله. في البداية يطل دريد من الشرفة على القصر الذي يحتل خاصرة الجبل، بما للشرفة

والصباح والإطلالة من عل من دلالات رمزية، فيكمش على نفسه هربا من عيون العسس، وفي نهاية الرواية يغوص في جسد بسيمة، ويتيه في «ليلين» بينما ظلام الليل يغطي الدنيا، وهو على حافة القبر الذي سيأوي شليطا بعد مماته، يستجدي لذة تفلت من بين يديه وتستعصي على التحقق.

وضمن هذا العالم الكابوسي تدرج الرواية سلسلة من الثنائيات الفرعية التي تجسد «الأفق السري» للاستراتيجية السردية بكل تفريعاتها. وهي ثنائيات لا تدخل ضمن الاستقطابات السياسية ذات البعد التصنيفي (الرجعي (م) التقدمي، اليميني (م) اليساري ...)، بل تخترق الحياة بكل أبعادها (الأسرار الصغيرة التي تخص حياة الأفراد والأسر). ومن ضمن هذه الثنائيات وأكثرها ترددا في الرواية ثنائية «الأبكم» و«الست فضيحة» (الحافظ للأسرار والكاشف عنها). وقد توحي الطريقة السردية التي تتحقق من خلالها حدود هذه الثنائية بمعنى تقريري يقلص من حجمها وإمكاناتها الدلالية. إلا أن «الموصوف العام» داخل الرواية يمنح هذه الثنائية أبعادا من طبيعة كونية: الحوزة الناطقة والحوزة الصامتة، السكوت عن الحق أو الجهر به، التعبير عن الرأي أو لزوم الصمت، مناهضة السلطة السياسية أو الاحتماء بالذات بعيدا عن بطشها.

ولهذا السبب، فإن هذا التقابل لا علاقة له بالصمت والكلام، بل له علاقة بشيء آخر تكشف عنه الرواية وعن وظائفه بطرق متعددة، وضمنها ما له علاقة بالسياسة والإيديولوجيا. فالموصوفان بذلك (حمزة -دريد وهما أخوان) يختلفان في الوظيفة والميول والمزاج والرصيد الثقافي. فبينما حمزة موظف بسيط يتجَنب الخوض في أمور السياسة ولا حظ له من الثقافة، يعتبر دريد مثقفا وعاطلا عن العمل (غياب الإكراهات). وصفة «المثقف» وحدها قادرة على

استيعاب هذه الثنائية ضمن ما يمكن أن يكون وظيفته الأصل أي «ست فضيحة» أو لا يكون.

استنادا إلى هذا التأطير الأولي- وهو فرضية للقراءة لا غير- يمكن قراءة هذه الرواية. بالتأكيد سنترك جانبا كل ما له علاقة ب«المعرفة الإيديولوجية» التي تتداولها الشخصيات في شكل تعليقات أو حوارات سياسية تنحاز لهذا الاتجاه أو ذاك، فهذه معرفة ملفوظية صريحة معطاة خارج صيغتها التلفظية التي تخرج المعطى الدلالي من العمومية لتدرجه ضمن قوانين المقام. فما يقوله الملفوظ ليس مفصولا عن حالات التلفظ التي وحدها تملك مفاتيح التوسيم وتكشف عن لا وعي يختفي في تفاصيل الحكاية وجزئياتها الصغيرة. إن ما يستثيرنا شيء آخر، إنه الصياغة السردية والبناء الرمزي لمجمل الوضعيات التي تصفها الرواية بكثير من العفوية والبساطة. ولها في ذلك مآرب فنية لا تحصى. إن فنيتها لا تكمن في «مضمونها الإيديولوجي»، بل في قدرتها على بث الإيديولوجيا في الحدث وتصوير الأشياء والكشف عنها في الطبائع والسلوكات البريئة.

والرواية ذاتها لا تتحدث عن حملات الاعتقال الكبرى، ولا ترسم صورة لرعب يمشي في الشوارع، إنها تكتفي بالبحث في الحواشي الخارجية عما يرتسم في المناطق الداخلية للذوات ويدفعها إلى الحكي واستعادة الماضي. وما يتم تداوله أثناء جلسات الخميس في مقهى زهوة جزء من هذه المعرفة. فهي لا تثير الاهتمام حول نفسها، بل إلى المقام الذي يحولها إلى فرجة حياتية، فليست غاية السرد هي التلقين والتعليم، بل الكشف عن حالة نفسية لشخصيات بلا غاية.

وهذا ما يدفع النص إلى التحايل على نفسه، فهو لا يلقي بالمعرفة من خلال صوت «أعلى» مالك لحقيقة مطلقة وموجود في

كل مكان، بل يقوم بتصريفها، قطرة قطرة، من خلال تغيير في الضمائر، وهي وسيلة مثلى تمكن من تغيير جهات النظر وضرب المركز الثابت الذي يتحكم في مسارات النص الروائي. فالرواية لا تتردد في تنويع الأصوات الساردة صراحة أو ضمنا، كلا أو جزءا. وهي بذلك لا تنزع «البطولة» من دريد، ولكنها تكشف، من خلال هذا التوزيع، عما لا يراه في الآخر وفي نفسه وفي السلطة (صوت حمزة - صوت بسيمة).

إن الوصول إلى «الحواشي» النفسية والدواخل لن يتم إلا عبر فعالية الحكي ذاته. إن الوضع ثابت، كل شيء تم وانتهت كل المعارك، فاستقال الممثلون وتوقفوا عن الفعل. إنها راحة مستدامة لا يعدنا السرد فيها بكثير من الأحداث، ولن يروي لنا سوى ما نعرفه سلفا، أو ما يمكن أن نقرأه في الجرائد الحزبية. ووفق الخطاطات السردية التقليدية التي تربط السرد دائما بحاجة الذات الفاعلة إلى الارتباط بموضوع ما، استجابة لدعوة داخلية أو خارجية، فإن «دلعون» ليست معنية في واقع الأمر سوى بما مضى، سامح الردان وحده شذ عن القاعدة وانغمس في فعل مُجْد فجرفته مياه الأمطار فمات «مع الشعب» في معركة العيش، لا دفاعا عن الإيديولوجيا (من لم يمت تحت سياط السلطة قتلته مياه الأمطار الطوفانية).

وقد يكون تبرير ذلك في بورتريه الشخصيات الروائية ذاتها، والمقصود بالبورتريه- وهو سياق خاص يبنى ضمن نسق الشخصيات كتعبير عن قاعدة دلالية مسبقة- ما يشكل اليافطة النفسية والجسدية والفكرية التي يحضر من خلالها ممثل ما داخل حقل السرد. ويتعلق الأمر، في الرواية، في مرحلة أولى، بعمر الشخصيات ذاتها. فعدا الطفل غسان الذي لا يمكن استثماره سرديا ضمن الاقتصاد الدلالي

العام للرواية إلا بشكل جزئي، فإن الساكنة الأساسية تتكون من شخصيات شارفت على الخمسين، إنها تجتاز مرحلة حرجة في حياتها، لقد تجاوزت المنتصف وهي الآن تطل على الهاوية، إنها بوادر «سن اليأس» بالمفهوم البيولوجي والسياسي للكلمة. إنها موجودة على مستوى ما مضى لا على مستوى ما سيأتي، فما سيأتي مليء بالخوف والتوجس من السلطة والحياة والخيبات المتلاحقة، إنها لا تسقط المستقبل، بل تستعيد الماضي لكي تنغمس في اللحظة أكثر.

وضمن هذا النسق العام للشخصيات، يصبح الحدث الوحيد الجدير بالاهتمام حقا هو استرجاع لحظات مضت من أجل الاستمتاع باللحظة الآنية، لا استجداء لماض ولى ولن يعود أبدا. فالماضي ضاع في غيابات السجون والمطاردة والمنفى من بلد إلى آخر، وليس الحاضر سوى تصريف عادي لشأن حياتي، أما المستقبل فلا رجاء منه. وهذا ما قد يفسر، في جزء منه، تلهف الشخصيات، النساء والرجال على حد سواء، على الجنس والخمرة والسهر الدائم.

وهو ما يمكن أن يحيل عليه العنوان بشكل ضمني. فالرواية، على عكس ما هو سائد في التقليد الروائي، وقد يكون ذلك عنصرا أصيلا فيها، لا تسمي مضامينها، ولا تغرر ولا توجه ولا تضلل ولا توحي بما سيأتي على شكل فعل أو إحالة رمزية. فالاسم أمير الدوال (بارث)، ولكنه فارغ ومحروم من أي مدلول سوى حالات التمييز العرفي. إلا أن تضمينه مواصفة إضافية يفتح أمام القراءة آفاقا أخرى. فالصفة «دلعون» تحقق هنا جزءا من الثالوث المضموني الذي أشرنا إليه في بداية تحليلنا. إن الأمر يتعلق بسياقات تتحقق من خلال كل قصص الأنوثة في «الإغراء» و«التمنع» و«الدلال

«و«الاستثارة»، وهي حالات لا تسير في اتجاه ممارسة فعل بعينه، بل تسير في اتجاه تعطيل كل فعل، كما هو شأن كل المتع التي تخرج عن طوع النفعي والمشترك الغريزي. فاللذة، كما كانت دوما، خروج عن الزمن المألوف، لأنها زمن خاص وليست مدى يفصل بين الحالات، إنها شحنة انفعالية تتطور خارج الاسترسال الطولي. إن زمنها غير قابل للعد.

لذلك لا نستغرب أن تقدم لنا الرواية «معجما جنسيا» بالغ الثراء يبدأ بالتشهي اللفظي الذي يمني النفس من بعيد، وينتهي بوصف أطراف وأجزاء ونتوءات وهضاب ومواطن خفية تثير جنون الرائي. وقد يكون للذاكرة هنا أيضا دورها في استعادة «الذكريات الجميلة» حيث لا يفعل الاستيهام فعله، ولا تحتاج النفس إلى من يوقظها. حدث ذلك في الحكايات، أما حاضر الشخصيات في الرواية فيجعل العين أشد الحواس يقظة للاشتهاء البعيد. إن ما تصفه العين لا يقرر وقائع محسوسة، بل يحقق جزءا من الرغبة التي تعوزها قوة الشباب وإرادته (كان دريد «يغفو كعضوه» وهو ينظر إلى رحمة الجالسة أمامه وقد فقد جسدها رونقه وبهاءه في «معارك سابقة» (ص118).

إن هذه الحالات يعبر عنها الاسترجاع الذي يشد الزمن الروائي إلى الماضي كمرجعية نصية داخلية، ويحول دون استشراف أحداث تمنح الفعل السردي ما يكفي من التوتر للانتقال من الحالات إلى التحولات. والاسترجاع هنا، وهو تقنية سردية بوظيفة بالغة الخصوصية، مدرج في نسق الشخصيات ذاته. والنسق في هذه الحالة يشكل إكراها سرديا مسبقا لا يقبل كل الاحتمالات، أو لا يجيز سوى عدد محدود من الإمكانات التي تتناسب وبورتريه كل شخصية. لذلك لا تلعب الإسقاطات المستقبلية داخله أي دور، وليس

للحاضر سوى وظيفة الاستثارة التي تبحث في الذاكرة عن حكايات تشبعها.

فبدءا من البحث عن بسيمة في الشارقة، مرورا بحكايات رحمة وحصة والآخرين، وانتهاء إلى كل الحكايات التي يسوقها دريد عن عدد المرات التي اعتقل فيها في الوطن وخارجه، لا يتحرك السرد إلا ضمن ما يمكن أن تمليه اللحظة الراهنة كتدبير لشأن يومي مألوف: مات من مات، وانسحب من انسحب، وبقي الآخرون في «وضعهم» لا غالب ولا مغلوب، و«لا راد لقضاء السلطة»، فهي ثابتة في مكانها، قد تغير من جلدها وثوبها، وقد تنوع في لغتها، ولكنها لا تغير من جوهرها أبدا. وهو جوهر قائم على «يقينية» في الحقيقة، و« شمولية» في الوجود: حل تحسين الخفي محل شليطا الذي أقعده المرض عن ممارسة مهامه، وتحسين الخفي هو مزيج من وجه تخيلي يسكن العوالم الممكنة، فهو شخصية من شخصيات رواية سابقة لدريد «الشقائق»، ونسخة من واقع فعلي سيحقق مع دريد في المخفر، دليلا على التناسل الرمزي والواقعي للسلطة ص190).

والمقصود هنا بالحالات والتحولات شيء واحد: ما ينقل من حالة إلى أخرى مختلفة عنها من حيث الجوهر. إن التحول في التصور السردي هو تغيير يلحق الهوية ذاتها، في جانبها الفكري أو المادي (غير مسيس- مسيس، أو فقير - غني على سبيل المثال). وذاك هو الحد الفاصل بين ما نسميه، على مستوى الفعل، نشاطا، وهو ما يتم رصده من خلال أفعال تشخص حركة الشخصيات في الفضاء وفي الزمان، وبين ما يحدد حالة جديدة تمنح الذات وضعا يغير من هويتها. استنادا إلى هذه الدينامية الداخلية للفعل السردي تبلورت مجموعة من الخطاطات السردية المشهورة.

وهذا ما أشرنا إليه في التقديم العام لهذه القراءة بصدد وظائف السرد. فالسرد قد يجيب عن أسئلة الفعل أو عن متطلبات السلوك، أو يكون مرتبطا بتساؤلات تتعلق بالكينونة ذاتها. وهي الحالة التي تصفها رواية «دلعون». إننا لا نروي قصصا لنتعلم، ولا نهرب إليها لتجنب الوقوع في الخطأ، إننا نفعل ذلك من أجل استجلاء هوى النفس وإكراهات الهوية، ولا شيء غير ذلك: «الكشف عن حالة نفسية لشخصيات بلا غاية». وكل ما سيأتي على حواشي الحكي لا يشكل سوى قرائن عرضية خالقة لما نسيمه «وهم الواقعية ». وهو ما يجد تفسيره، جزئيا على الأقل، في وضع الشخصيات أيضا. فهذا الوضع لا يجيز، إلا في النادر، ما يدخل ضمن دائرة الفعل أو يشير إلى نمط العيش، فعمر الشخصيات واهتماماتها لا يستسيغان ذلك ولا يقبلانه. وهو ما يجعل الحكايات كلها مرتبطة بالسياق الخاص بالكينونة: في سن الخمسين، تزيد أو تنقص قليلا، تتضاءل فرص المتعة وتتقلص مساحاتها. فلا أمل هناك ولا نور في نهاية النفق، ضاع العمر في النضال والصراع وضاعت معه الأماني ولم يبق هناك سوى الحرج: الاستمرار أو التوقف، الاستسلام أو المقاومة، الموت أو المرض.

إنه حد فاصل بين قيم الاستعمال والقيم الأساسية، ما له علاقة مباشرة بتلبية الحاجات الأولية (الغريزية وغير الغريزية)، وهي قيم تخص الفعل العرضي والظاهر والمتعدي، وبين ما يعدل ويضيف ويرسم صورة جديدة للهوية، إنها قيم أساسية تخترق الوجود الإنساني كله. إنه استقطاب ثنائي لا تصنف الشخصيات ضمنه كأطراف متقابلة يبرر بعضها وجود البعض الآخر. بل هو استقطاب إقصائي: يُقصى من عوالم الرواية ما يعود إلى الاستعمال ليتم الاحتفاظ بـ«القيم الأساس». فالذي ينخرط في نضال سياسي يروم

تغيير الأوضاع (الحالات) لا يمكن أن تحتهويه حاجات اليومي. إلا أنه، في الوقت ذاته، يضع «الأساس» موضع التساؤل حين يتوقف الفعل في المنتصف: تفشل المشاريع وينهار الأفراد ويتساقط البعض، ويموت البعض الآخر هما وكمدا (يحيى) أو تجرفه مياه الأمطار (سامح الردان) أو يقعده المرض عن الفعل (دريد).

وبلغة تقنية صريحة لا تتوفر الشخصيات على «برامج سردية» تؤهلها لاستشراف فعل نوعي يحقق غاية على مدى قريب أو بعيد، لقد أنهكتها سنون النضال الطويلة. بل إن ما يمكن أن يشكل «البرنامج العام» الذي يشتمل على الأكسيولوجيا المثمنة في النص الروائي كله ينهار من الداخل بحكم الصراعات السياسية (ما كان يجري في دمشق)، والانهيارات الفردية في الشارقة (اتفاقيات أوسلو ونتائجها على الأفراد والمؤسسات الحزبية: تصالحت بسيمة مع ماضيها وعائلتها، تزوجت رحمة، عاد معاوية إلى الأراضي الفلسطينية، ومات يحيى).

وهذا هو الجانب الثاني من البورتريه العام للشخصيات، إنه خارجي ومرتبط بحالة الانهيار الذي لحق محيط ممثلي الرواية، وهو كناية عن سقوط مشاريع إيديولوجية يتم التعبير عنها من خلال ما أشرنا إليه أعلاه من فقدان جل الشخصيات لأي برنامج سردي مستقل يمكن أن يشق طريقه في انفصال عن الشخصيات الأخرى أو ضدها. عاد معاوية إلى رام الله وحيدا بعد قصة «حب إيديولوجية سياسية» مع بسيمة، وتزوجت رحمة في دبي، ومات يحيى دون أن يرى فلسطين، ومات سامح بعيدا عن قناعاته الإيديولوجية في معركة مع الماء عوض السلطة، وأصيب دريد في عطب في ظهره فأقعده الفراش.

وهو ما تعبر عنه الرواية بـ«الوباء» الذي انتشر في كل مكان.

أصاب الأفراد والمؤسسات. وهو الصيغة الأخرى لما سميناه التشكيك في الهوية:

«ها هو الوباء أمامك يا أبو ماجد في فلسطين من قبل أن تستقل. انظر إلى الوباء في السلطة الوطنية وفي الفصائل المعارضة(...) والخوف أن يكون الوباء قد تمكن وصار مستعصيا على كل العقاقير المكتشفة حتى الآن» (ص104).

«وعاد إلى الآخرين ليختم مشيرا إلى جذور الوباء في الأديان والإيديولوجيات» (ص104).

فالرواية لا تصف قمع السلطة فحسب، إن هذا النوع من القمع مرئي ألفه الناس واعتادوا عليه وأصبح جزءا من ديكور عام يقسم المجتمع إلى موال ومشبوه. إنها تبحث عنه في البديهي، فيما يشكل «القوت» اليومي لكل الناس، تبحث عنه في اللغة وفي الذكورة والأنوثة، في الليل(المذكر) حيث يسهر الرجال ويتحدثون في السياسة والإيديولوجيا، وفي النهار (المؤنث) حيث تصرف النساء عواطفهن وأسرارهن الصغيرة خارج القناعات الإيديولوجية الكبرى. إنها بمعنى آخر تشكك في الهوية ذاتها وفي كل الأسس التي قامت عليها: القمع فينا في الداخل، في أحكامنا وتصوراتنا اللغوية للكون وللحياة وللمذكر والمؤنث.

«مطرقة الحكام وسندان الشعوب. سندان الأحزاب ومطرقة الأمريكان. مطرقة فتاوى التكفير وسندان العروبة والتحرير، اختاري ما يحلو لك» (ص108).

«نتضاجع كأننا لسنا مطلقين ولا نتضاجع كأننا مطلقان، وها هو الرجل قد شاخ مثلك بل قد صار جثة مثلي الآن، لذلك لم انتظر عفو شليطا كما انتظر أعواما طويلة جدا، بل سبقته إلى المنامة لأعد له قبرا أو بيتا» (ص 118).

«قالت إنها تحدثت عن الأنوثة وعن النسوية: أي عن نفسي يا دريد، فالرجل- همست وهي تفرك أذنه كنوع خفيف ولذيذ من العقاب- ليس وحده الإنسان، والذكورة ليست وحدها الإنسانية» ص 236).

بالتأكيد، توهم الرواية بالتقدم، وتفعل ذلك بفنية كبيرة، حين تدرج وقائع اليومي ضمن «القضايا الكبرى» (الاعتقال والنضال والصراعات السياسية والإحباطات المتتالية) ومنه على سبيل المثال مرض دريد والطبيب ووفاء الزوجة، ومن حضر من الأصدقاء للزيارة ومن غاب. إلا أنها على مستوى نواتها السردية المركزية تراوح مكانها. وهو ما يحدث في القسم الأخير من الرواية. فقد شاءت الصدف السردية التي تبحث دوما في الذاكرة عما يملأ فراغات الحاضر أن تكون طبيبة دريد المعالجة شقيقة فتاة عشقها دريد قديما في الجامعة. وهي «الصدفة» التي ستمكن ثانية من استعادة قصة يمتزج فيها النضال والعشق وملاحقات السلطة، وتمكن من فتح كوة تقود، على مستوى القراءة، إلى تحيين سلسلة من البرامج المفترضة الخاصة بالطرف الإيديولوجي المقابل (الإخوان المسلمون وتاريخهم). فدعاء معكعك، هي طالبة قديمة من المتعاطفات مع تيار الإخوان المسلمين، كانت تلبس الحجاب، ثم ألقت به وهي في القاهرة في النيل، ثم تزوجت ولبسته من جديد ثم نزعته، ثم مارست «الجنس الحرام» مع دريد، واستغفرت ربها ولبسته ثالثة تعبيرا عن رذيلة اجتماعية تختبئ وراء الحجب.

إن الرواية تسجل نموها الداخلي على مستوى تسجيل تناقص ساكنة الرواية فقط، (الموتى والمختفون والمنسحبون الذين أشرنا إليهم). إن الشخصيات لا تفعل، إنها شبيهة بكائنات في حالة سراح مؤقت، أو شخصيات تتمتع بحرية مشروطة. فبعد أن امتصت السلطة

غضبهم وفورة شبابهم وجنحوا إلى الاستكانة إلى الذكريات «انتقاما» من سلطة موجودة في كل شيء، لم تعد الرقابة ضرورية. وقد صرحت إحدى الشخصيات الرواية أن المخبرين أنفسهم يئسوا من حالهم وما عادوا يرتادون مقهى زهوة التي كانت تضيق بصراخهم و«حماسهم الثوري».

وهي الحالة التي يكشف عنها التفاوت المهول بين ملفوظات الفعل وملفوظات الحالة، ما يصف وما يصوغ الحياة نشاطا، وهذا مستوى آخر من التحليل جدير بالمتابعة. وفي حالة الفعل ذاته لسنا أمام «فعل نوعي» (وظيفة بالمفهوم السردي للكمة)، بل أمام صياغة لحركة محدودة من حيث الوظيفة وإمكانية» الإقلاع» السردي. فما يحدث يتم في «المنزل» كتدبير لشأن يومي، أو في مقهى زهوة أيام الخميس من كل أسبوع، وهو عبارة عن ثرثرة لا مردودية لها على مستوى «التوتر السردي»، فهي في العمق استعاضة عن الفعل بأحداث لفظية تعكس غياب الفعل، أي غياب البعد الوظيفي الذي يقود إلى توتر قد يغير كلية من حالة إلى أخرى. والحال، أن الفعل، على العكس من ذلك، لا يتجاوز «الحلم» أو «التأسي» وذكر الأماني المجهضة. ولا عجب أن تنتهي الرواية ودريد يعود إلى قريته الصغيرة حيث رأت عيناه سماء الحياة لأول مرة.

في الطويبة، وعلى قبر شليطا «المفترض» ستنتهي الرواية. والطويبة قرية صغيرة فيها ولد دريد وفيها تربى وفيها ولدت دلعون الأولى ودلعون الثانية (بسيمة) وفيها الأم وقبور الأحبة القريبين والبعيدين. إنها الأصل والبداية والطفولة والبراءة ومنطلق كل الأحلام، إنها قريبة من السماء والعشب والبراري. إنها مسند الراحة والطمأنينة ومكان استراحة المحارب. إنها نقطة بعيدة عن المركز، ساحة المعرفة العالمة والتصنيفات الإيديولوجية، حيث الضوضاء والعلاقات الإنسانية المصطنعة.

واختارت الرواية نهايتها بعناية فائقة. إنها استعادة للحظة البداية ذاتها: عادت دلعون لدلعون، وعاد دريد إلى الطويبة،كما يعود الفارس المنهك إلى قاعدته. ولكنه عاد خارج إكراهات المؤسسة وإكراهات السلطة وعلى قبر شليطا سيجلس. أكملت الدورة السردية حلقاتها على شكل نمو حلزوني، إنه نمو دائري يعود دوما إلى الأصل لينطلق. وسينطلق هذه المرة من عيون دلعون لا من أحضان ليانة، سيعود عبر الجنين الموعود أو المحتمل.

الرواية وبنية الحكي الأسطوري(*)

لا يتعلق الأمر في هذه المحاولة التحليلية بقراءة كلية وشاملة لهذا النص، فهو متعدد وغني ومركب ويحتاج إلى أكثر من قراءة. إننا سنقتصر فقط على دراسة عنصر واحد، ما يعود إلى البناء السردي للشخصية. وتتلخص العملية التحليلية في محاولة ضبط العناصر المحددة للمضمون الدلالي لهذا النمط من البناء، وبالتحديد ما يمكن أن نطلق عليه الشكل الوجودي لشخصية البطل. الأمر الذي نعتناه بالبناء الأسطوري، رغم اعترافنا بعدم دقة هذا الوصف؛ وهو ما سنحاول توضيحه فيما سيأتي.

وما نقصده بالمضمون الدلالي هو الآثار المعنوية المترتبة عن النمط الخاص بصياغة كيان البطل المناضل: طريقته في الظهور وفي الفعل وفي الصفات وفي الاختفاء. إنه بطل بالمفهوم الحربي للكلمة، وليس مجرد عنصر رئيس داخل السرد. إنه كذلك لأنه يستعير من الحكايات الشعبية والأساطير والخرافات جملة من الخصائص التي تضعه ضمن كون قيمي مستقل يميزه عن باقي الشخصيات الأخرى.

وما سنقدمه فيما سيأتي لا يشكل سوى صيغة مختصرة لدراسة يمكن أن تكون عامة وشاملة تتناول بالتحليل مجموعة من الروايات

(*) قراءة في "حكاية وهم" لأحمد المديني

المغربية التي عالجت الموضوع نفسه، أي موضوع البطل المناضل.

ولن نتناول في تحليلنا هذه الثيمة في ذاتها ولذاتها، فهذا عمل لا يكتسي أية أهمية - في التصور الذي نصدر عنه على الأقل - وإنما سنحاول تتبع تجلياتها وآثارها على البناء الشكلي للنص. فالكشف عن القوانين المؤسسة للبنية السردية (ما نطلق عليه الوجود الدلالي المشخص) التي تتجلى فيها وعبرها هذه الثيمة هو وحده الكفيل بإلقاء الكثير من الأضواء على الطريقة التي يتصور من خلالها المجتمع نفسه، ويصوغ صوره لأبطاله.

وعلى هذا الأساس، فإن ما يهمنا من هذه القراءة هو إجلاء السنن الذي يتحكم في البناء الدلالي لا البحث عن إرسالية ما. فالإصرار على تعيين معنى للعالم الروائي لن يقود سوي إلى سلب النص غناه وتنوعه وعمقه. ولذا، فإننا سنتناول في هذا المقال المقتضب عنصرين اثنين لا غير:

- سنحاول تحديد استراتيجية «الأنا» المتلفظة من خلال ما يصدر عنها قولا وفعلا وسردا، وهو ما أطلقنا عليه: تراوح «الأنا» بين التجريد والتشخيص. وبعبارة أخرى سنحاول تحديد علاقة هذه «الأنا» بعالم متموج ومتداخل لا يستقر على حال من جهة، وتحديد علاقتها بالحدث السردي بحصر المعنى من جهة ثانية.

- وسنتناول في النقطة الثانية العوالم التي تحيل عليها شخصية البطل كما تصوغها هذه «الأنا» في خطابها التجريدي أولا، وكما تصوغه الأحداث ثانيا. وسيدرك القارئ أن مصدر هذا التركيب الذي يميز البناء السردي للرواية هو الطبيعة المركبة لشخصية البطل المناضل كما يتحقق في النص، وكما يتم تداولها في الأدبيات السياسية والإيديولوجية.

الأنا والعالم: من التجريد إلى التشخيص.

تقدم لنا رواية «حكاية وهم»[1] لأحمد المديني بناء سرديا خاصا. فهي رواية كما يعلن الغلاف عن ذلك، إلا أنها تختفي في ثنايا مجموعة من الحكايات المستقلة عن بعضها البعض يؤطرها خطاب تجريدي هو أقرب إلى مناجاة «أنا» لنفسها منه إلى بناء حدثي يقود من أصل مولد (انقطاع في المتصل الزمني) يمثل على شكل صنافة قيمية تصف الكون وتصنف مكوناته وتحكم على ظواهره، إلى حدث يشخص القيم ويمنحها أبعادا مرئية من خلال عناصر الزمنية الإنسانية ذاتها.

إن الأمر يتعلق بانفجار الكون المجرد في عناصر مشخصة تستوعبها غاية سردية ضمنية أو صريحة. فالحدث هو الحد الفاصل بين المتصل وبين بناء قصة. إنه يشير، كما يتصور ذلك لوتمان على الأقل، إلى «تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي»، وهو، لذلك، يشكل أفق القراءة بكل امتداداتها، فالذي يندرج ضمن المألوف والعادي لا يشكل قصة، وإنما يصنف ضمن الممارسة العادية للحياة.

وعن قصد يسير النص في الاتجاه المعاكس، ويعمل جاهدا على تأجيل الحدث، إنه يكتفي، في مرحلة أولى، بوصف عالم لا تستقيم داخله الأحداث. وكأن الأمر يتعلق بخطيئة أصلية لم تصحح، أولم يتدارك الإنسان آثارها، أو كأن العالم لم يستكمل بناءه بعد.

إن بداية الرواية مفجعة:

«كأني سأنحَت جبلا أو أكسر صخرا كأني سأمسك بالأرض

---

(1) حكاية وهم: أحمد المديني، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1992

مدورة كاملة أو مسطحة بين يدي وأشرع للمرة الأولى بقراءة طالع العالم ومنه إلى استكناه أسرار البشرية وسر ما يجعلني أكتب الكلمة الأولى تصطادني قاذفة بي في مطلق لا يمسك به إلا الجنون» ص 7.

وعلى هذا المنوال ستكتب الحلقات الأولى للرواية: فليس هناك نظام محدد للأحداث وليس هناك منطق يحكمها، ولا وجود لخطية سردية قادرة على جمع شتات الوقائع ضمن نفس حكائي واحد. إن الأمر على خلاف ذلك، فالذات لا تستوقفها الوقائع، ولا تثير اهتمامها؛ إنها مشدودة بهلع ومأساوية إلى ما يشكل عالما منحطا منكفئا على ذاته لا نقرأ فيه سوى الأنقاض: أنقاض المدن والمنازل والكائنات. فما أن تبدأ «الأنا» بشتم الجنرالات وحكام العالم قاطبة، حتى تقفز إلى الحديث عن «ثيران وتلال من أجساد الأنبياء والأجداد والنساء الشهيات ».

ضمن هذا العالم، أو نتيجة له، ستولد الحكاية، وستمنح هذا الموصوف على شكل أحكام ومعاينات وجها مشخصا في وقائع مرئية. ولن يتأتى بناء هذه الحكاية إلا من خلال إخلال بنظام ما. وهكذا، وعلى غرار الحكايات الشعبية (والأساطير أيضا) حيث تبدأ الحكاية عندما تستشعر الذات وجود نقص ما، سيكون الاختفاء، باعتباره فعلا مخلا بحالة إنسانية (فالحضور يشكل الوجود الفعلي للإنسان)، هو نقطة البداية ومبرر وجود النص. ومن هذه الزاوية يجب النظر إلى اختفاء «ميم» وميم هو بطل الرواية وسند كل الوقائع. فهو يشكل الحلقة المركزية التي تنسج حولها كل مداخل القصة ومخارجها، فعلى أساسه سيبنى الحدث وستصاغ حدود الحكايات التي ستأتي.

وسيتبدى الأمر على خلاف ما تصورنا. فما كان يشكل بداية

غير مرتكزة على أساس مشخص، يعد في واقع الأمر أصلا للحكاية وبداية ونهاية لها. من هنا وجب النظر إلى النص الروائي بشقيه - المجرد حيث يحيل هذيان «الأنا» على الوقائع المتحققة، والمشخص حيث تقود الوقائع إلى استحضار الوجه البشع لعالم فقد إنسانيته - باعتباره محاولة لصياغة صورة كلية لبطل لا يشبه الأبطال، ولا يبنى كما يبنى الأبطال، فهو موزع بين عالم محسوس (ما تدركه العين مجسدا في أحداث)، وبين عالم مجرد (ما يحضر في الذهن على شكل مفاهيم كالقهر والحيف والقمع والاستبداد (...). وليس غريبا أن يكون «ميم» هنا مميزا عن باقي الأبطال: فللبطل قصة، و«ميم» له قصص شتى، وللبطل مهنة ولميم مهن متعددة، وللبطل تاريخ، و«ميم يحتضن «تاريخ» البشرية جمعاء. إنه في واقع الأمر وجه يسافر في كل الوجوه.

ويحق لنا القول، وفق هذه البداية المركبة، إن النص الروائي، من خلال مجمل إيحاءاته، هو إحالة على صورة مثلى لبطل، وليس تصويرا لكائن بشري، وله في ذلك وسائله وغاياته. لقد اختفى «ميم» وعلينا إذن إعادة بناء تاريخه. ولا يمكن لهذا البناء أن يتم إلا من خلال استعادة كم زمني غيبته السلطة وصادرت مضمونه.

إن «ميم» - الشخصية التي يُفترض فيها أنها تلعب الدور الرئيسي في الرواية - كائن مغرق في الغرابة. إنه متعدد المهن والاختصاصات والميول والانشغالات. لذا كان من الصعب على حكاية واحدة أن تستوعبه ضمن تسلسل حدثي واحد. فهو معلم وصاحب دكان ومراقب في إدارة من الإدارات، وسائح، إضافة إلى أبعاد سلوكية أخرى لا يعرف سرها سوى الصوت الذي تصدر عنه مجموع الحكايات. وتلك أولى المفارقات، أو هي أول الألغاز وبدايتها. وقد يكون هذا البناء خرقا صريحا لإحدى قواعد التفكير

المنطقي السليم: كيف يمكن للمرء أن يكون ولا يكون في الوقت ذاته.

إلا أن النص الروائي له مبرراته في ذلك. «فميم» شخصية مبهمة فقط إذا نظرنا إليها من منظور النسخة، أما إذا تأملناها من منظور النموذج فستبدو في كامل قوتها وانسجامها. فالحضور عبر النموذج ليس هو الحضور عبر الفعل الخاص. إن النموذج قيم ومفاهيم عامة تحيل على نقاء مطلق كالخير والصدق والأمانة ومقاومة الظلم. أما النسخة، فسلوك إنساني مخصوص تمتزج فيه القيم بوجوهها المتعددة السلبية منها والإيجابية.

ولهذا السبب، وهذا ما سنراه لاحقا، يتحاشى النص ولوج التفاصيل (الأمارات) ليركز على ما يشكل الوظائف الأساسية. وليس غريبا أن يأتي البطل إلى القصة عبر اختفائه لا عبر حضوره. إن الباعث على القصة ليس رغبة في المضي إلى الأمام، بل هو حنين للعودة إلى أصل سابق. ولهذا فما يشكل العمق الحقيقي للقصة هو الاختفاء وليس الوجود، والرواية من بدايتها إلى نهايتها لا تكف عن التذكير بذلك:

- «لأن الاختفاء عموما يكاد يكون ظاهرة طبيعية في حياتنا ونادرا ما نجد من يعتبره شذوذا أو أمرا خارقا للعادة إلى حد أننا بتنا نعلن ببداهة مطلقة أن الأصل في الأشياء اختفاء» ص 14.

-«ولمن لا يظهر لهم أثر كما لو أنهم ما وجدوا على الإطلاق رغم ثبوت أسمائهم في سجلات الحالة المدنية ووجود العشرات وأحيانا المئات ممن عرفوهم» ص 18. (وتمكن العودة إلى صفحات أخرى تشير إلى ذلك انظر مثلا ص 24 - 37 - 42 - 43 - 44 - 45 - 52).

ولهذا فإنه يُسرب للوجود القصصي عبر» أنا» مركزية تصوغ خطابا حول نفسها:

«كأني سأنحَت جبلا أو أكسر صخرا كأني سأمسك بالأرض مدورة كاملة أو مسطحة بين يدي وأشرع للمرة الأولى بقراءة طالع العالم ومنه إلى استكناه أسرار البشرية وسر ما يجعلني أكتب الكلمة الأولى تصطادني قاذفة بي في مطلق لا يمسك به إلا الجنون» ص 7.

ولكنها تصوغ، في الآن نفسه، خطابا آخر حول الاختفاء الغريب لـ «ميم». يتميز الخطاب الأول بالتجريد، ففيه تتداخل الأشياء كما يتصور ذلك الصوت السردي، الذي يتميز هو الآخر بالغموض واللبس والإبهام، فهي «أنا» تطاول الكون بكل ظواهره وتتمرد على قوانينه وتضع الفوق تحت واليمين شمالا: فهي تدك الجبال وتنفذ من بين الثقوب وتشق الجبال وتقاتل الجنرالات وتشهد لحظة الخلق الأولى وتتوعد بالانتقام من قوى غير محددة المعالم:

«حيث أبدأ في البحث عن تغلغل سكاني عن قبائل أو شعوب انقرضت وأخرى تلهث وراء انقراضها وقد اهترأ فيها اللحم تآكل العظم اختنق النَّفسُ اختفت الملامح التي اكتسبت وما بمقدور علم الآثار ولا الانتروبولوجيا من أي صنف كانت أن تتعرف ما إن كانت قد وجدت قبل عام أو مئات القرون» (ص7).

أما الخطاب الثاني فهو خطاب مشخص يعيد صياغة ما قدمته «الأنا» في خطابها الأول من خلال حدود زمنية، أي على شكل وقائع تروي المرعب والمفزع والخارق من خلال أفعال إنسانية تستدعي إخراجا سرديا يضع على الخشبة زمانا ومكانا وشخصيات وعلاقات مرئية من خلال ما يلحق الأشياء والكائنات. فكل الأحداث المسجلة في هذا الخطاب تدرج ضمن كون إنساني مدرك من خلال المنطق العادي للفعل الإنساني.

فالاعتقال والتعذيب والسجن والنفي والتنكيل بالناس صيغ نستعيد من خلالها هلوسة الذات في بداية الرواية. إنها تصوغ كونا يصنف البلاد والعباد إلى قسمين: **الأخيار**، ومنهم «ميم» (قد يكون المهدي أو المهداوي أو المعطي أو منصور أو هو مناضل من عشرات المناضلين الذي اختفوا أو قتلوا ...)، إنهم مسالمون لا يطلبون من الحياة سوى العزة والكرامة. وفي المقابل هناك الأشرار، أي أولئك الذين يرعبون الناس في الفجر ويغتالون الأطفال ويزرعون الرعب في الشوارع.

وكما كان البطل كيانا يستعصي على الضبط ضمن صيغة سردية أو وصفية وحيدة البعد والاتجاه والامتداد، فإن هؤلاء هم أيضا ليسوا كائنات بشرية بالمعنى الحقيقي للكلمة. إنهم كائنات بلا وجوه ولا تاريخ ولا مصير، إنهم أدوات لا تتكلم ولا تضحك ولا تفكر، إنهم زوار لا يأتون إلا في الفجر (ويرمز الفجر هنا إلى لحظة الحسم الفاصل بين الليل والنهار، بين النور والظلام، بين الموت والحياة).

وفي المقابل، لا يقل زوار «ميم» غرابة عن هؤلاء. فهم أيضا لا يأتون إلا مع حلول المساء، ملثمين يتسللون إلى بيت «ميم» خفية:

«مجموعة زوار يطرقون بيته كل مساء ثم تبين للجيران (الزوار دائما غرباء) الذين كانوا يسندون آذانهم إلى الجدران أنه يتعاطى السياسة لكثرة سماعهم كلمات مثل الحزب النقابة الحكومة والديمقراطية والحقوق والبطالة والاستقلال (....) وحدث أن انضمت إليهم مجموعة ذات شكل غير معهود في الحي لارتدائها جلابيب سوداء قاتمة وبدل أن تدخل من الباب نزلت من السقف أو سطح الدار فاقتحمت المجلس وانبرى من بينها واحد يفتش الجيوب...» (ص20 - 21).

فما يحكم بناء العالم الأول يحكم بناء العالم الثاني، فالأول لا يمكن أن يوجد إلا بوجود الثاني. فالأصل في الحياة متعة ولذة وانشراح وانطلاق. وما بين هذا وذاك خرق للنظام الإنساني. وكما هو محكوم على الأول بالزوال، فإن الثاني أيضا ليس فطرة حياتية، بل لحظة فرضتها ضرورة العودة إلى نظام حياتي مختل.

ويحق لنا الآن أن نتجاوز الأسماء لنقف عند الصفات. فـ«ميم» ليس شخصا يمكن تحديد هويته بتدقيق، ولا حتى مجموعة من الأشخاص. وإنما هو المناضل في صيغته المثلى، كما يمكن أن يتجسد في عشرات النسخ النضالية. وبالمثل فإن هؤلاء ليسوا كائنات، بل هم القمع في صيغته التجريدية القصوى. إنهم ليسوا أشخاصا، بل رموزٌ لحالات سلطوية تأتي بها الرواية من أجل استعادة ما قدمته «الأنا» في الفصلين الأول والثاني على شكل قوى قابلة للإدراك والضبط والتحديد. وليس غريبا أن يتم الربط باستمرار بين قوى طبيعية لا يُعرف لجبروتها حد (الفصلين الأول والثاني)، وبين قوى الشر البشري مجسدا في أبشع صورة ابتدعها الإنسان: الاختطاف والاغتيال.

فما يبدو وكأنه هلوسة لا طائل من ورائها يخفي في واقع الأمر البدايات الأولى للخيط السردي. فـ«الأنا» التي فقدت السيطرة على نفسها وبدأت تشك في كل شيء، كما يبدو ذلك من خلال الصيغة الاستهلالية «كأني ...»، تقوم برسم حدود كون موسوم بالتشظي والغرابة واللاعقلانية، إنه كون يحكمه جنرالات قساة لا يرحمون. وعندما تنتهي من ذلك، تمر إلى تحديد حالة مخصوصة في الزمان وفي المكان: «ميم» الذي اختفى ذات يوم، خرج ولم يعد. فكل ما سيحدث بعد إعلان «الأنا» عن نفسها من خلال هذه الصيغة، سيتأرجح بين الشك واليقين، بين الحلم واليقظة، بين الوهم

والحقيقة، بين الواقع والخيال. وكل ما في هذا العالم يدفع إلى ذلك، فالموت نهاية، أما الاختفاء فبداية لكل الاحتمالات. فالاختفاء لا يعلن عن نهاية، بل هو البداية التي تبحث لها في الأحداث عن نهايات لا نعرف عنها أي شيء.

وهذا ما يفسر توزع الرواية إلى قسمين متمايزين من حيث الانتماء والبناء والصوت. فبينما لا نقرأ في القسم الأول الممتد من ص 7 إلى ص 18 سوى أحكام على أشياء ومواقف من حالات ووصف لأوضاع، تنتقل بنا الرواية إلى سرد أحداث مرتبطة بحياة شخص له منزل وجيران ووظيفة، وهو القسم الذي يشتمل على الحكايات الأربع.

فابتداء من الصفحة 18 ستنسل هذه «الأنا» شيئا فشيئا من هذا العالم الكفكاوي الذي لا ضابط لعناصره، وتتجه نحو التشخيص الحدثي، أي تقص علينا أحداثا متتالية في الزمان وفي المكان. وستتحول القوى الموصوفة سابقا على شكل تداخلات فضائية وزمانية لا رابط بينها، إلى عناصر محسوسة ومدركة من خلال صيغ الفعل البشري المدرك ضمن وضعيات إنسانية معقولة. لحظتها يظهر ميم «منفردا» و«معزولا» و«متميزا» عن باقي شخصيات النص، فهو لا يكلم أحدا ولا ينظر إلى أحد ولا يتحدد بمكان نهائي هو الانتماء والهوية. تقول الرواية:

«وقد راعني حقا أن يقع بصري وأنا في حركتي المتموجة على عينين سبق لي أن عرفت صاحبهما وقتا لا بأس به فالرجل كان يجلس صدفة دائما إلى جوار طاولتي في المقهى الذي تعودت ارتياده للقاء بعض الأصحاب يدخل من الباب ملقيا نظرة مركزة على مقعده المعتاد وتراه منفرج الأسارير إذا بدا له خاليا من أي جليس فيرتمي عليه وقد صدر عنه بعض الهمس السلام عليكم لا يوجهها

إلى شخص محدد وخلافا لرواد المقهى لا تراه يتهافت على قراءة الصحف المتداولة بالمجان....» (ص) 18.

فكل ما يمكن أن نقرأه في بداية السرد هو خطاب يروم التميز والتخصيص وخلق حالة للتفرد، إنها الخاصة الأولى، وربما الوحيدة، التي يدخل من خلالها البطل إلى الأحداث، وهي التي ستلازمه حتى لحظة (أو لحظات) اختفائه. إنها صيغة تقليدية من خلالها يتحدد البطل الأسطوري والخرافي، بل والبطل الواقعي كما صاغته نصوص الواقعية الاشتراكية.

ولأن البطل ليس كباقي الأبطال، فإن النص الروائي يسارع ويقدم لنا أربع حكايات: حياة المعلم الذي ظهر فجأة في الحي ثم اختفى، وحكاية التاجر الذي ظهر أيضا ثم اختفى، ثم حكاية المراقب الذي راح يدبج مقالات عن الفساد والمحسوبية ليلقى نفس المصير، وفي الأخير تقدم لنا حكاية المستحم في شاطئ سيدي بوزيد الذي تجرأ واقترب من «البناية الكبيرة» وكلم الأسماك لكي لا يظهر له بعد ذلك أثر.

البطل: الحدث الواقعي والبعد الأسطوري.

استنادا إلى هذا، فإن «الأنا» التي تصوغ خطابا حول موقفها من الأرض والسماء والانفجارات والجنرالات وكل أبعاد التوتر الإنساني، ستكون هي وحدها القادرة على الكشف عن العمق التشخيصي لهذا التوتر في وقائع حدثية تلقي للتداول السردي كائنات تتحرك ضمن فضاء اجتماعي قابل للإدراك والمعاينة. فهذه الوقائع المشخصة هي السبيل الوحيد لفهم ما يقدمه القسم الأول وإدراك كامل مضامينه.

وهكذا، إذا كان النص الروائي يسمح لنا، من خلال تنظيمه

التيبوغرافي ذاته، بعزل وحدات نصية قابلة للقراءة في استقلال عن بعضها البعض، بفعل وجود فواصل مرئية مؤسسة لدلالة جزئية (كل حكاية قابلة للقراءة وفق قوانينها الداخلية وفي انفصال عن الحكايات الأخرى)، فإن الانتقال من هذه الوحدة النصية إلى تلك أو من هذه الحكاية إلى تلك، لا يسير وفق شروط خطية الحكي. فلا شيء يربط، على مستوى الحدث، بين الحكاية الأولى والثانية أو بين الثالثة والرابعة، فبالإمكان تغيير ترتيب الحكايات دون أن يلحق بالرواية أي خلل. إن هذا الانتقال ممكن فقط من خلال ما يمكن أن يشكل توترا على مستوى بناء الوحدات الدلالية ذاتها، أي ما يمكن أن ينتج عن محاولة البحث عن تناظر دلالي عام قد يكون قادرا على أن يوحد بين أنسجة سردية لا رابط بينها على مستوى الحكي الظاهري. ونقصد بالتناظر الدلالي العام تلك العناصر التي تسند المسار التأويلي المنتقى الذي يقود، من خلال البناء السردي ذاته، إلى الكشف عن الوحدات المضمونية المتولدة عن بناء شخصية البطل من جهة، وعن المضامين المرتبطة بثيمة اختفائه من جهة ثانية.

فكما أن البناء الروائي مغرق في الغرابة، فإن الاختفاء لا يمكن أن يكون هو الآخر إلا غريبا. إذ كيف يمكن أن نصالح بين المعلم والتاجر والمراقب والمتنزه على شاطئ البحر، وكلهم ينتمون إلى عوالم لا يوحد بينها سوى إشارات سرية يسربها السارد من حين إلى آخر في غفلة من القراء: التكتم عن الأصل، والزيارات السرية، واستقبال زوار غرباء، ثم الاجتماعات في جنح الليل بأشخاص ملثمين، والاختفاء ثم الظهور ثم الاختفاء.

ورغم ذلك بالإمكان المصالحة بينهم وإيجاد رابط دلالي خفي يوحد بين المصائر والحكايات، وهذا الرابط هو وحده الكفيل بأن يعيد للخيط السردي انسجامه ومنطقيته. إن السبيل الوحيد للوصول

إلى ذلك يمر، بالتأكيد، عبر البحث في الصفات المسندة إلى الشخصيات الأربع. فهذه الشخصيات، بغض النظر عما يربطها بالكائن البشري في صورته العادية، تأتي كلها إلى الوجود القصصي من خلال صفات لا تسند إلا للأولياء والصالحين ومن شابههم، إنها صفات تجعل من المعلم والتاجر والمراقب «ميمات»، أو تجعل منهم «ميما» مفردا يحتوي على كل الميمات الممكنة.

إننا لا نستطيع أن ندرك كنه هذا النمط من البناء الحكائي إلا من خلال الكشف عن ثلاثة إجراءات سردية تقود، مجتمعة، إلى نحت الصورة الكلية والممكنة المرسومة للبطل المناضل. فمن خلال هذه الإجراءات تتوحد «الأنا» بالميمات المختلفة وتضع نفسها ضمن عالم اكتفت في البداية بوصف حدوده ومفاصله:

-الإجراء الأول هو ما أطلقنا عليه في الفقرة السابقة «الأسطرة». والأسطرة هنا ليست خلقا لعالم خيالي لا رابط بينه وبين ما يؤثث الكون الإنساني العادي، وإنما هو إجراء يقوم «بنقل الحدث الواقعي داخل حدود الخرافة» على حد تعبير توماس بافيل[1]. إنها ما يُمكن الكائنات والأحداث من خلق مسافة بينها وبين القارئ. وهذه المسافة وحدها تجعل من حقيقة الحكاية أكبر من حقيقة الواقع وأكثر منها تأثيرا. فبقدر ما تصبح هذه «الأحداث وهذه الكائنات مستعصية على الإمساك «الواقعي»، بقدر ما تصبح قريبة ومرئية بشكل أكبر»[2]. إنها صيغة للتخلص من الخاص في أفق الاحتفاء بالعام وتمجيده. وهذا ما تقوم الرواية، عبر صوتها السارد بصياغته بطريقتها الخاصة. إنها تضخم وتهول أحيانا وترسم كونا

(1) Thomas Pavel : Univers de la fiction, éd Seuil, Paris 1988, p. 100

(2) Thomas Pavel : Univers de la fiction, éd Seuil, Paris 1988, p. 102

تنتفي فيه مقاييس الأرض أحيانا أخرى. وهي بين هذا وذاك تقدم عالما أشبه ما يكون بالأساطير (أشخاص يظهرون ثم يختفون، زوار لا نعرف من أين يأتون، أسماك تتكلم ...).

– استنادا إلى هذا الإجراء يمكن فهم الصيغة السردية الثانية. فالرواية لا تتحدث، من خلال تقديم شخصياتها ومن خلال صياغة أحداثها، عن شخصية مخصوصة لها من العمق والسمك ما يجعل منها كيانا متفردا، إنها، على النقيض من ذلك، تنسج صورة إنسانية كلية تحتضن كل الصفات التي يمكن أن تسند للبطل المناضل. فالبطل هنا يحيل على نموذج وليس على نسخة، إنه الأصل التجريدي وليس الفرع المشخص.

– وهذا ما يقودنا إلى الإجراء الثالث، وهو إجراء خاص بالوصف الفيزيقي للشخصيات. فالنص يتحاشى الاقتراب من وصف الوجوه أو القامة أو اللون. إنه يكتفي بالإحالة على مواصفات معنوية لها علاقة باللطف وحسن المعاملة والكياسة والاستقامة والنبل. إنه، بذلك، يقدم لنا بنية شكلية نتعرف من خلالها على نوعية من الناس وليس على كائن مخصوص، إنهم الأخيار الذين وجدوا فقط من أجل محاربة الأشرار.

ولعل هذا ما يجعل من الحكايات الأربع، إضافة إلى خطاب «الأنا» حكاية واحدة، ويجعل من المعلم والتاجر والمراقب والمتجول في شاطئ سيدي بوزيد شخصية واحدة، أي «ميم»، ميم المناضل الذي نذر حياته خدمة للوطن وقضاياه.

ولهذا السبب ينتقل السارد، وبدون سابق إنذار، من الصياغة التجريدية إلى الفعل الحدثي بحصر المعنى. والفعل الحدثي يبدأ حين ينقل لنا السارد ما تقوله حارسة العمارة عنه، أي ما تقوله عن «الأنا» التي تأتي بأخبار «ميم»:

«وأنا أحيانا أنظر إليه فأرى في عينيه بريقا غريبا لا أجده عند غيره ولا أفلح أن أتحاشاه إذا ما التقيت به صدفة فأجدني منجذبة وراءه وهو صامت قل أن يتكلم وفهمت لماذا شاهدت يوما تجمهرا عند مدخل العمارة حين رأيت رجالا ونساء متحلقين حوله وأبصارهم متطلعة إليه بخشوع ولهفة ما بعدها إلا العبادة وهو واقف وسطهم أصم وبعد دقائق أومأ لهم بحركة فأخذوا يقتربون ويتمسحون بثيابه وينصرفون واحدا واحدا فسألت زوجي وهو محب للصالحين هل يكون بيننا ولي صالح ولا نعرفه» (ص 53).

إننا نغادر عالم الأحكام والصفات المطلقة، لنلج عالم تسريد الصفات والأفعال بامتياز.

فكما ينسل العالم المشخص (حالات الفعل الإنساني المسرد) من العالم المجرد، ينسل «ميم» من أحشاء «الأنا» ويصدر عنها، فهي «نسغه» والنسغ هو اللب والنقش والأصل. إنها الأصل المطلق والمنتهى. إنها كذلك لأنها هي المالكة للرؤيا وهي التائهة والطائرة والمبحرة. وفي المقابل، فإن «ميم» هو العارف بالرؤيا وبسر البشرى والمرتبط بقضايا الأرض والسماء والوطن وهموم الناس. تقول «الأنا» مرة أخرى:

«واقتادوني نحو عمود كهربائي وقالوا سنعلقك من أنفاسك رغم أنك تطير وسنسد جميع المنافذ جهة البر والبحر ولن تستطيع أن تتسلل بعد إلى خيال أحد وتعشش فيه وتفتن الدنيا عن الدنيا. وأنا الآن معلق بين أرض وسماء أرى ولا أرى. وهم آتون إليك قلت ألا أكفيكم دعوه وشأنه، أجابوا كلا هو نسغك وهو العارف بتأويل الرؤيا وأنواعها فهل يعقل أن يمضي دون أن يشرح لنا معنى البشرى والتحذير والمنام إنكم واهمون فطريقي غير طريقكم وأنا وحدي أراه ولن أبقي لكم في الأرض سوى خيال شاحب من ظلي» (ص 56).

وهكذا نكون أمام حالة تشبه حالات الحلول، الحلول هنا بالمفهوم الصوفي والسحري للكلمة معا. فالنص يأبى أن يفصل بين عوالم الكيانين، وغايته من ذلك، خلق حالة امتداد لا تنتهي حلقاته: الامتداد في الفكرة والامتداد في الواقع، والامتداد في كل الذوات الممكنة.

إن البناء الأسطوري (والبناء الخرافي كذلك) لا يختلف في شيء عن هذا. فالذات العارفة هي غير ذات التشخيص، فلا بد من وجود محفل أعلى غير مرئي يحرك سرا أو علنا ذوات منذورة للموت أو الاختفاء. ولهذا، فإن الصوت السردي ينطلق من ممتد حكائي لا يمكن أن تُعرف له بداية لكي يبحث له بعد ذلك عن منبع يفسره.

وعلى هذا الأساس، فإن ما تعيشه «الأنا» كإمساك كلي بالكون: تنديد مطلق بكل ما يحد ومن يحد من انطلاقة الإنسان وتحرره، يجسده «ميم» في حكايات صغيرة تروي التفاصيل وهموم الحارات والأزقة والأحياء المنسية. وكما في الحكايات الشعبية، حيث يأتي البطل من مكان قصي ليخلص أهل القرية من جبروت الطاغية، يأتي البطل في الرواية من مكان بعيد (من البادية أو الريف عموما) ليعيد للأشياء رونقها، ويعيد للعلاقات صفاءها؛ إنه يأتي لكي يصلح بين الناس ويراضيهم ويبعث الأمل في القلوب، ويفضح الفساد.

- «وهو فقيه وسبحان الله النور شاعل من عينيه وابن بركة» (ص 83).

- «وكان يوما أشبه بالعيد تبودل فيه العناق وساده المرح وسمعت النسوة وهن يدعون له بطول العمر ويلتمسن منه البركة - «أبصارهم متطلعة إليه بخشوع ولهفة ما بعدها إلا العبادة» (ص 53).

وبالتأكيد لسنا هنا أمام عالم الأساطير ولا الخرافات، فالبطل

لا يحلق في السماء ولا تبلعه الأرض ولا يمشي فوق الماء، كما تفعل ذلك كائنات الأساطير، ولكنه مع ذلك له شيء من الأساطير والخرافات، فهو محاط بهالة من الأسرار، فلا أحد يعرف اسمه ومهنته ولا أحد يعرف من أين جاء ولماذا، إنه يدخل فجأة إلى الحي ليملأه حبا، ثم يختفي بالطريقة نفسها:

- «لم يكن اسمه الحقيقي معروفا» (ص 80).
- «لم يكن أحد يعرف مهنته» (80).
- «ولذلك حين جاء هو انتبهنا إلى شكله واشتغلنا في البحث عن أصله وفصله» (ص 94).

فمن أجل تأكيد الحقيقة المَثَلية كان لابد للنص الروائي أن يتخلص من ظلال القصة «الحقيقية». وبتخلصها من هذه «القصة»، ستمتلك الذات الساردة حرية في التأليف: بإمكانها حينها أن تحذف وتضيف وتضخم دون حرج أو تحفظ. وبذلك تبدأ الحدود الواقعية المسيجة للقصة بالاضمحلال شيئا فشيئا، لتفتح المجال للعنصر الأسطوري لكي يفرض «حقيقته»، وحقيقته الوحيدة، في حالتنا، هي كلية الصورة التي يجب أن تعطى للبطل.

إن الطابع المثَلي للقصة يستمد جذوره من حقيقة غير خيالية (يمكن بالفعل أن نجد في تاريخنا المعاصر نظيرا أو نظائر لهذه «الميم»)، وذلك من أجل تعميم الحقيقة المثلية ونشرها. ولهذا السبب، فإن كل الامتدادات التي ستأتي بعد ذلك لن يتحكم فيها أحد. فالقصة عندما تتخلص من إكراهات الإحالة الواقعية تصبح بؤرة لتوالد كل القصص الممكنة، وما رواية أحمد المديني سوى شاهد على ذلك، فهي نسخة ضمن عشرات النسخ المنتشرة في المغرب حول «ميم» وكل «الميمات»، أولئك الذين ماتوا أو اختفوا من أجل هذا الوطن.

«الخبز الحافي» والعوالم العارية

يشير فرويد، وهو يحاول التسلل إلى مساحات الوجود الإنساني الأكثر حساسية لمحاولة ضبط أصوله الانفعالية الأولى بعيدا عن التحديدات الإضافية التي جاء بها «التمدن» و«التحضر» و«الثقافة»، إلى أن هناك منطقة بين الذات والعالم سابقة في الوجود على المفصلة اللغوية. وتتحدد العوالم «الداخلية» و«الخارجية» ضمنها من خلال أحاسيس أولية شبيهة بالمثيرات الحسية الغامضة. ويطلق عليها «مرحلة الفعل»: «في البدء كان الفعل»[1]. والمراد بالفعل في هذا السياق بالذات حالة تماس مع العالم الخارجي بعيدا عن «التوجيهات» الأولية للغة وتحديداتها المسبقة المتجسدة في حالات العزل والفصل والتصنيف. «ففي هذه المرحلة يتحدد الخارج باعتباره إسقاطا للداخل الذي لا نعرف عنه سوى تجربتين: تجربة الألم وتجربة اللذة، إنه عالم خارجي مبني على شاكلة الداخل، ومصنوع فقط من هاتين التجربتين»[2].

وستكشف الذات عن نفسها، استنادا إلى ذلك، من خلال استقطاب ثنائي حاد قائم على النبذ والجذب الحسيين ضمن حالة انفعالية أولية تتميز بتمفصل بسيط هو في المقام الأول استجابة

---

(1) "Au commencement était l'action" انظر Julia kristeva: Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection, éd Seuil, 1980, p.75

(2) نفسه ص 75

لمثيرات فيزيولوجية. إن العالم الذي لا تصفه اللغة عالم مصنوع على شاكلة هذه الثنائية ويشتغل وفق منطقها. وعلى هذا الأساس، «فإن مصدر الاستثارة هو ما يأتي من المثيرات الخارجية، أما سيرورتنا النفسية الداخلية فلا ننتبه إليها إلا من خلال الأحاسيس الخاصة بالتجربتين السابقتين»[1]. إن وجودهما خارج اللغة يحولهما إلى كيانات متشابهة، فلا فرق في اللذة الحسية بين الأكل والنوم والجنس، ولا فرق في الألم الحسي بين الجوع والجرح وآلام البطن. إنها حالات لحظية، أو هي مثيرات فعل متكرر لا يملك سوى ظاهره، ولا يمكن أن يحيل على شيء آخر غير متعة تنتهي وألم ينبعث من رماده ضمن حالة تناوب متواصل.

إنها صفات للممكن الحسي الذي لا يحضر في الذهن إلا من خلال مثيرات فيزيولوجية محددة لحالات نفسية هي السلب أو الإيجاب، الإدبار أو الإقبال. ومع ذلك، بالإمكان، استنادا إلى هذه المفصلة الأولية، تصور معادل يقوم على تمثيل لغوي بسيط يلتقط ظاهر الفعل والإحساس من خلال تسمية لها صلة مباشرة بفعل يتم خارج محددات إضافية غير تلك القائمة على المحاكاة الصوتية أو الإيمائية أو الشكلية.

صحيح أن اللغة فاصل قطعي بين الذات والمعطى الخارجي، أو هي توسط رمزي بين الداخل والخارج، إلا أن التمثيل ليس فعلا كليا، إنه طبقات تشير إلى تفاوت في الرؤية والتحديد والإحالة. فبالإمكان رصد الفعل الواحد أو الإحساس الواحد من خلال تسميات متعددة لا تكتفي بالتعيين «المحايد»، بل تُدرج الشيء

(1) نفسه ص 75

المسمى ضمن خانات ثقافية «تخفف» من وقعه أو «تهذب» حالات وجوده، أو تلقي به عاريا من كل تحديد إضافي سوى التمثيل لحالة لذة أو ألم كما هي في ذاتها، أو كما يمكن تصورها من خلال لفظ يُستعمل كما استعمل لأول مرة، كيان «بريء» يوجد خارج أي حكم مسبق أو قيمة مضافة.

إن الأمر يتعلق بالتمييز بين «القناع الثقافي» الذي مكن الإنسان من منح الأشياء والأفعال والكائنات تسميات تنوع من حالات وجودها، بل تخفف من وقع إحالاتها المباشرة، الطبيعية منها والبيولوجية، وبين «الوجود الخام» الذي يشير إلى «النوعية» (qualité) باعتبارها جوهرا أصليا سابقا في الوجود على أية مفصلة وعلى أية تسمية وعلى أي وصف يقابل أو يقارن. وهي الحالة التي يمكن أن نتصورها من خلال بعد «طبيعي» للغة تقوم بنشاط محايد في الإشارة والوصف والتسمية، كما كان يتصور ذلك رولان بارث، استنادا إلى خلفية أنتروبولوجية تقابل بين «الطبيعي»، وهي حالة سلوك معطى من خلال التجربة المباشرة، وبين السلوك «الثقافي» المرتبط بممارسة إنسانية تهذب وتشذب كل ما يأتي عبر الحواس.

وضمن هذه العوالم الحسية التي تبنيها لغة «طبيعية» تخلت طوعا (وربما بوقاحة قل نظيرها) عن إرثها الثقافي في امتلاك الأشياء والأحاسيس والكائنات، تندرج سيرة محمد شكري أو روايته «الخبز الحافي»، وضمنها تُدرج «هامشها» الخاص، الذي يقوم أساسا على التنكر للمضاف الذي لا يليق سوى بأشكال حياة انفصلت عن «التحت» و«المباشر» و«الوجه العاري» : الحد الأدنى، أي ما يوجد خارج ما جاء به التحضر في المأكل والملبس والمسكن والسلوك اللائق، وما تشاؤون من التصنيفات والأحكام المسبقة

المحددة لما يوجد خارج «المركز». فهذه العوالم تتسرب إلى اللغة من خلال أبعادها الحسية المفصولة عن كل الاستعمالات الممكنة، الاستعارية منها خصوصا، فاللذة حسية والألم حسي والوصف حسي وامتدادات الذات فيما يوجد خارجها ليست سوى استجابة لمثيرات حسية.

إن الإمساك «بالوعي الطفولي» للعالم وبدايات التعرف عليه في حسيته كما يأتي إلى العين حافيا، وكما يستوطن الذاكرة، معناه خلق حالة انفصام حاد في الذات التي تكتب وتروي وتستعيد ما فات. فالسيرة يُنظر إليها عادة باعتبارها استعادة واعية لأحداث لم تعشها الذات الساردة بشكل واع، أولم تعشها بنفس درجة الوعي الذي به تُكتب السيرة استنادا إلى منطق الاستعادة البعدية. ولهذا السبب، فإن كل استعادة هي تهذيب للوقائع من خلال فعل الحكي ذاته. فالسرد، وهو بؤرة الفعل ومبرره الخاص، يقوم على تصريف حر للزمن: إنه يقابل بين الحاضر والماضي، ويفسر اللاحق بالسابق، ويسقط السابق على اللاحق من خلال إحالات ضمنية منتشرة في جميع الاتجاهات.

إن الأمر هنا مختلف تماما، فالعودة إلى الطفولة من خلال لغتها ورؤيتها وفعلها كما كانت، تتم خارج الوعي الذي يستعيد ويرتب وينظم ويصفي ويحذف ويضيف ويبرر أيضا، وهو ما يمكن الذات «الراشدة» من التملص من مسؤولياتها في تحمل تبعات ما تراه عينا الطفل ويرويه لسانه خارج كل رقابة. إن الأمر يتعلق بحالة من حالات رصد «الممنوع» باعتباره آلية من آليات الانتماء العفوي إلى كيان ثقافي ما. «فالاعتراف الاجتماعي» بالذات الفردية يمر عبر الخروج من الهوامش المضمرة والانتظام داخل الرمزي، أي داخل الضابط الاجتماعي الذي يُطلق عليه الأخلاق وكل ما يندرج ضمن

الحدود التي تؤسس المجتمع وتحميه مما قد يهدده، بما في ذلك لغة التبادل اليومي.

لذلك، فالممنوع هنا لا يطال أي شيء، فكل شيء ثابت في الوجود وفي الوعي: الدولة والعائلة ونظام الحياة. فالطفل لا يرفض ولا يقبل ولا يحتج ولا يشكك في أي شيء، إنه خارج المركز بحكم الفقر لا بحكم الاختيار. كل شيء ثابت في هذه العوالم عدا اللغة، فلها في هذا المقام وضع خاص، فمن خلالها يتسلل الممنوع إلى الأشياء والكائنات والفعل. ويتشكل «الممنوع» هنا أساسا مما يعود إلى الجنس، وهو العالم الذي تحيط به الطابوهات من كل الجوانب، فكل فعل وكل عضو له اسمان: اسم للتداول «السري» (سوقي) وآخر يشير إلى موقعه في «الثقافة العالمة». إن الانتصار للأول عودة بالجنس إلى حالة بيولوجية تقع خارج كل المحددات الثقافية.

وهذا ما يبدو من خلال الوقائع التي ترويها السيرة. فكل ما يقوم به الطفل ويجربه ويتلمس وجوده في الطبيعة والجسد والأشياء وردود الأفعال ينتمي إلى العام والمشترك والطبيعي، إنه الإرث الغريزي الإنساني المشترك. لكن الجنس وحده، من بين كل هذه الحاجات، نُظر إليه هنا نظرة خاصة، لأسباب كثيرة، ربما لأنه مرتبط بالتزاوج والعراء الذي يلهب الاستيهامات، أو ربما لأنه تذكير بصدمة العري والولادة كما كان يتصور ذلك أوتو رانك، حيث كل ممارسة جنسية هي عودة إلى الجنة، أي عودة إلى رحم الأم حيث الحياة سلسلة لا تنتهي من المتع.

ومع ذلك، فإن للأمر وجها آخر. فما يروى لا قيمة له خارج اللغة التي تصفه، فخارجها لن يكون سوى حدث يشبه كل الأحداث الأخرى: تلك التي تصف الجوع والتشرد والتسكع في الشوارع

المظلمة. إن اللغة هي التي تجعل منه حدثا، وتخرجه من دائرة العادي، لكي يصبح رؤيا للعالم والوجود. إن اللغة هنا هي بؤرة الهامش ومصدره وقوته وسر انتشاره. فمن اللغة، ومنها وحدها، تنبعث كل الانفعالات والاستيهامات والأحاسيس المتباينة المرتبطة بمنظر الجنس العاري كما يروي الفتى المشرد تفاصيله المثيرة.

إن الجوع حاضر في النص بنفس قوة الجنس، تماما كما يحضر التشرد والعيش في الأزقة المظلمة والنوم مع الحيوانات. ومع ذلك فما تثيره عوالم الجنس مختلف تماما عن مشاعر الرحمة نحو فقير معدم. فالمجانين والمشردون في كل مكان، لقد ألفنا وجودهم بيننا، فهم ليسوا موضوعا للتلصص واستراق النظر، وليسوا مصدرا لأي انفعال سوى الشفقة، والشفقة رغبة في التخلص والابتعاد لا دعوة إلى التلذذ والاستيهام. أما الجنس فطاقة أخرى، إنه توق إلى التوحد والتلاشي، إنه بؤرة للذة تنتشر في الجسد كله، وبؤرة للألم بوجهيه السادي والمازوخي على حد سواء.

وهذا ما يفسر قوة هذا النص وطابعه المثير. فمصدر كل الطاقات المرتبطة بالجنس هو هذه العودة بالجنس إلى عرائه الأول، غريزة منفلتة من أية رقابة في الممارسة والوصف والتسمية، كما سنرى ذلك لاحقا. وهو أمر يبرره شكل حضوره في الذاكرة الثقافية «فما هو أساسي في الرمزية الخاصة بالجنس ليس طابعه الفيزيقي، بل دلالاته في مخيلة الشعوب»[1]. وللغة في هذا المجال باع طويل، فعبرها تشيع هذه الدلالات وتنتشر وتتسلل إلى الرموز لتعشش في المتخيل والذاكرة والحلم والأوهام أيضا. إنها تفصل بين المتحقق

---

(1) Jean chevalier, Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, article sexe

في الفعل وبين حالات الاستيهام المتنوعة التي تتسرب إلى الذاكرة على شكل رموز وصور استعارية. فكلما ازداد النشاط الرمزي - اللغوي أساسا - وتشعب انكفأ الواقع على نفسه وتراجع كما كان يتصور ذلك كاسيرير. «فالجنس لا يشير إلى ثنوية الكائن البشري فحسب، بل يشير أيضا إلى الاستقطاب الثنائي لتوتره الداخلي»[1].

لذلك سيكون من العبث البحث في هذا السياق عن «فكر هامشي» ينزاح عن الحالات الإنسانية المجسدة في «السوي» و«العادي» والذي «ألفته النفوس» واطمأنت إليه. فذاك أمر من طبيعة أخرى. ف «الرؤية الهامشية» ليست صفات لهذه العوالم ولا يمكن أن تنساق مع منطقها الظاهري. إنها تندرج، عكس ذلك، ضمن أفق للاختيار الحر الذي يرفض أن ينحني أمام النموذج المركزي الذي تنتشر على جنباته إفرازات «التمدن» و«التحضر». لذلك فهو يرى الهامش من الداخل، باعتباره سبيلا آخر للتخلص من كل إكراهات التحديدات القبلية، والأحكام المسبقة.

نحن في هذا النص، على العكس من ذلك، أمام تصوير لهوامش الفعل والسلوك ورد الفعل. إن الأمر يتعلق بعراء في كل شيء، إنها الحياة خارج الرقابة القبلية، و«الأنا» خارج ملكوت «النحن»، والفضاء الاجتماعي خارج التصنيفات المعتادة. لقد انهارت الفواصل بين الشعور واللاشعور، وتخلت اللغة عن محدداتها الإضافية فتعرت من كل ثوب «حضاري»، وراحت تصف الحياة كما تبدو خارج أية نمذجة مسبقة، فحصل الارتباط مع الحسي المباشر في ماديته لا من خلال بواعثه النفسية، فانتصبت

---

(1) نفسه.

أمام القارئ عوالم خرساء، خالية من «الفكر» ولا تنبعث منها سوى آهات الألم واللذة كما يتحققان من خلال فعل فيزيقي». لقد أصبحت اللغة (من خلال الوصف والتسمية وأشكال المحاكاة) أداة فتك وتدمير لا تبقي ولا تذر. لقد سقطت بين يدي ذات «تسكن الحدود، محرومة من الهوية والرغبة والمسكن القار، ذات تائهة وضائعة يختلط عندها الضحك والألم، تائهة ونافرة من كل شيء داخل عالم قذر»[1]، فحولتها إلى عين فقدت كل أشكال التوسط عدا الإبصار الذي يسجل العالم حافيا دون إضافات. وبعبارة أخرى، إن الأمر يتعلق بالرغبة في العودة بالحياة إلى منابعها الأولى، حيث كل شيء عار، ولا فواصل في الفعل واللغة بين الرغبة وتحققها.

فالعراء يطل علينا من كل النواحي، إنه موجود في التسميات وموجود في الصفات وهو في وصف الأشياء والكائنات والأعضاء، وموجود أيضا في الروابط العائلية، وهو فوق هذا وذاك نمط في الربط بين الأحداث والشخصيات، ونمط في الفصل بينها ونمط في بناء الحدث ذاته. فالتركيب السردي في مجمله، ليس سوى لقطات عامة تشكو مما يؤثث الفواصل ويسقط الروابط الممكنة والمستحيلة، ويمنح البياضات معنى: بالإمكان التخلص من مقاطع كثيرة تقول الشيء نفسه، أو تقوم بوصف مكرر للفعل نفسه، إلا أن القيام بذلك سيكون مسا بخاصية من خاصيات النص التي لا ترى من خلال التحقق، فهي مبثوثة في الآثار التي تولدها هذه اللقطات في نفسية المتلقي، فالتكرار هنا ضروري، لأنه إصرار على القذارة وإدمان عليها. إن النص ذاته ليس نصا إلا من خلال هذه الخاصية ذاتها.

---

(1) نفسه الصفحة الرابعة من الغلاف.

بدءا يأتي العراء من العنوان ذاته، ف«الحافي» مرادف للعاري، أو هو تخصيص لحالات تماس بلا توسط مع المحيط المادي. فالحفية مشي بدون خف أو نعل أو حذاء، إنها اتصال مباشر بالأرض، ب «التحت» حيث لا يمكن السقوط أبدا، فلا وجود ل «تحت» تحت «التحت» سوى دهاليز النفس المظلمة، أو فضاء قذر يتقاسمه اللصوص والمشردون والحيوانات، تماما كما هو الخبز الحافي، كل ما يسد الرمق، أي ما يشكل حدا أدنى للعيش. إنه الفضيحة أيضا، والفضيحة نشر لتفاصيل الذات أمام الملأ خارج الحميمية، وبعيدا عن كل حاجز واق يبرر أو يخفف، عدا الرغبة في التماهي المطلق مع «الطبيعة العارية» بمفهومها المزدوج الإنساني والطبيعي: للفضيحة وضع اجتماعي خاص، إنها كالإشاعة، فهي محط إدانة دائمة، ولكنها أيضا موضوع دائم للتلذذ خلسة بأكثر تفاصيلها قذارة.

وسينتشر العراء بعد ذلك في كل شيء، لتسود القذارة والعنف والبكاء ويمتلئ وجه الأرض قيئا، وهي كلها حالات تشير، بهذا الشكل أو ذاك، إلى الحالة الأولية للذات التي أشرنا إليها في الفقرة الأولى حيث يُختصر الوجود كله في لذة قصوى أو ألم لا ينتهي. وهو ما تعبر عنه الفقرات الأولى من السيرة:

«لم أعد أبكي فقط عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئا» (ص9).

«الجوع يؤلمني أمص وأمص أصابعي. أتقيأ ولا يخرج من فمي غير خيوط من اللعاب» (ص9).

«رفعني في الهواء (أبوه) خبطني على الأرض ركلني حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالي» (ص10).

استنادا إلى هذا، تشير إحالات الوقائع في النص، بمختلف أنواعها، إلى سياقات يندرج ضمنها العاري والحافي والمعطى خارج أي توسط، فهي الخواء والخلاء والعدم، تماما كما هي الحقيقة، حقيقة الذات وحقيقة الذي يتفرج عليها ويستلذ خلسة بقذارتها، «واضحة كالشمس» وخالية من كل المساحيق. فالحفية، كما هو العراء، كما هي اللغة التي تقوم بالوصف، إحالة مباشرة على «فقر معمم»، إنه شظف في العيش وفي الوجود وفي العلامات، ولا شيء بعد ذلك سوى الفناء المطلق. لكنها أيضا، وربما أساسا، استعادة رمزية لطبيعة إنسانية تجسد حالة أولية للوجود الإنساني منظورا إليه من خلال ردود أفعال بيولوجية لا شيء فيها سوى اللذة والألم، وطبيعة «طبيعية» تنعدم فيها كل مظاهر الوجود الإنساني، المزابل والأقبية وهوامش الميناء وبقايا الطعام والسمك العفن وبول الفرس. لذا فهي أيضا إحالة على بعد ثالث هو عالم القذارة بوجوهه المقززة والمنفرة، وبوجوهه الأخرى التي تقتات، داخل الدهاليز المظلمة للنفس البشرية، من أحاسيس غامضة تدرج عوالم القذارة ذاتها ضمن «المثير» أو تدفع، لا شعوريا، إلى التلذذ بها.

ويدخل ضمن هذه الأبعاد الممارسات الجنسية «الصحية» منها و«الشاذة» على حد سواء، حيث تتحول الأعضاء إلى «أداوت» و«أشكال» و« ثقوب» وكل ما يمكن أن يقود إلى استثارة الصور الرمزية الجنسية من مكمنها مجسدة في «المجوف» و«العمودي» و«المسترخي» و«المنتصب» و«الاستيعابي» و«الولوجي»، وهي كلها صور مستقاة من استعادة تناظرية لطرفي الوجود: شكله المادي والصور الرمزية المرافقة له. بل إنها مرتبطة بتهذيب الأعضاء ذاتها. فامتداد الكلمة في العضو هو عودة بالكلمة إلى أصلها الأول، أي أداة للتعين المباشر الذي يكتفي بالتقاط النفعي. لذلك ليس غريبا أن

ترتبط كل الشتائم،وربما في كل اللغات، بإيماءة مضافة هي المضمون الحقيقي للشتيمة لا الكلمة المعبرة عنها.

ومصدر هذه الاستثارة وأصولها الأولى موجود في الفكر التناظري الشعبي الذي يربط بين وحدات مجردة وأخرى محسوسة ليودعها قيما ودلالات تسكن الرموز الحسية وتعشش داخلها. وتلك وسيلة مثلى للتعبير عن الحسية في اللذة وبواعثها. ولهذا السبب، فإن هذا المستوى لا يشيئ الأفعال والأحاسيس فحسب، بل يولد حالة استيهام قائم على دهشة مصدرها «الاكتشاف الجديد»: عضو المرأة الذي «يأكل» وله «أسنان»، أو يصبح حفرة أو جرحا، كما يتحول عضو الرجل إلى صنبور تسيل منه المياه، أو ثعبان يقطر سما.

وضمن حالات التناظر هذه يمكن أيضا إدراج المشهد الذي يصف مضاجعة الشجرة (ص56)، وهو مشهد يستدعي، بالتناظر أيضا، استحضار صور الفعل الطبيعي: «رد السيف إلى غمده» و«شق الأرض بالمحراث» و«وضع المسمار في الثقب» أو «إدخال الخيط في ثقب الإبرة» وما تشاؤون من الصور النمطية التي تجعل من كل شيء حاد ومنتصب قضيبا ومن كل شيء مجوف فرجا. وهو أمر يتضمن بالضرورة صورة العودة إلى الرحم، أو صورة الامتداد المطلق في الطبيعة. في الحالتين الأولى والثانية، هناك رغبة في العودة إلى طبيعة تلغي التقابل بين الثقافي والنفعي.

وهذا ما يحيل، بهذا الشكل أو ذاك، على دوائر التقابل الشهير بين «الطبيعي» و «الثقافي». فالحياة كما ترسمها عينا الطفل المشرد والطريد والتائه هي ذاتها التي تعيشها الكلاب الضالة والقطط التي فقدت أسيادها: فالعيش في الأزقة المظلمة وفي المزابل يعد خروجا من دائرة الفضاءات المحمية حيث تتحدد الحميمية في أشكالها الدنيا

التي تحيل، داخل النظام الاجتماعي، على الصورة الأولى لاستقلالية الذات، وولوج عالم الامتداد الطبيعي المطلق حيث العودة إلى الأصل الأول، باعتباره سلسلة من ردود الأفعال اللحظية الموجودة خارج الرقابة الاجتماعية: «الجدران العازلة» في مقابل «الشوارع المفتوحة»، «واضحة النهار» في مقابل «سبائك الظلام المهيبة».

وهذا ما يفسر لماذا تسود عوالم الليل في السيرة، فالظلام غطاء طبيعي يقي الذات من شر الأعين المتلصصة، وهو أيضا تعبير عن رغبة لاواعية في العودة إلى فضاء أصلي نسيه عقلنا وأغفل وجوده، إلا أنه ظل حيا في ذاكرة عامة ومعممة أودعته في سلسلة من الصور التي بها نحيى ومن خلالها ننظم مجموعة من الفضاءات، ويتعلق الأمر في أغلب الحالات برحم الأم، المكن الآمن الذي يقينا من كل الآلام.

وضمن هذه الثنائية أيضا يندرج البعد الآخر للوجود: الألم، حيث العنف في أشكاله الأكثر همجية: الدم والشفرة والقتال من أجل إيجاد مكان في قبو أو مقهى أو إسطبل، وحيث القيء: أكل النيئ (في مقابل المطهو)، بقايا السردين العفن التي يلتقطها الطفل في الميناء وهو يتضور جوعا، لكي تصل الدورة إلى منتهاها عندما يلتجئ الطفل إلى إسطبل حيوانات فتبول عليه الفرس. إنها القذارة في حدودها القصوى:

«التقطت سمكة أخرى صغيرة جافة، رائحتها أكثر نتنا من السمكة الأولى، أقيء الماء المالح، أقيئ وأقيئ حتى لم يبق إلا صوت القيء إلا صوته» (ص102).

- «أذاك العجوز يجد في مص أزباب الناس نفس اللذة التي أجدها في مص صدور النساء؟ مازال دافئا ولزجا يقطر بين فخذي، هكذا يقحب الناس إذن» (ص107).

- «قلبي يخفق بعنف، يجب أن أشتري سكينا أو عدة شفرات حلاقة، هبطت الدرج في الظلام الخفيف مسرعا. توقفت أمام إسطبل الحيوانات، اتجهت إلى ركن وجلست مسندا يدي على ركبتي مقرفصا. دخنت واحدة وحلمت قليلا. هل تعمد الله أن يخلق هذا العالم على هذا الشكل من الفوضى والتنوع؟ رائحة الحيوانات كريهة، على بعد خطوات من مكاني فرس واقفة. شبكت ذراعي فوق ركبتي ونعست. نمت جالسا خائفا أن يغتصبوني أحسست برشاش حار كريه الرائحة يسقيني، انتفضت برعب، شتمت العالم، الفرس تكمش فرجها وتفتحه وتتحرك إلى الوراء نهضت بسرعة وابتعدت عن المكان» (ص111).

وذاك ما تقتضيه سلطة القذارة ذاتها وموقعها فيما يفصل بين المدنس والقدسي، فهي قذارة الحياة التي لا تريد أن تنتهي وقذارة من أجل استعجال النهاية، إنها حالة الفقراء والجهلة والمهمشين والذين لا مأوى لهم، ولكنها أيضا حالة الدراويش أو حالة النساك اللائذين بالمغارات هربا من صخب المدينة وسكانها، وبحثا عن قذارة تقربهم من الطبيعة التي جاءوا منها. لذلك «فالقذارة ليست غيابا للنظافة أو نقيضا لها، إن القذارة مرتبطة بكل ما يشوش على هوية أو نظام أو نسق، وهي أيضا ما لا يحترم الحدود والمواقع والقواعد»[1].

وفي الحالتين معا هناك «مركز ثابت أصلي حقيقي» داخل المجتمع، يفرز، ككل الكائنات الحية أحيانا قذارات تدعو إلى النفور والتقزز والاشمئزاز، فهي بؤرة العنف والعدوانية والانفلات

(1) كريستيفا، المرجع السابق ص 12

من كل رقابة، دينية أو أخلاقية أو سياسية، وتارة أخرى «حالات صفاء قصوى» يجسدها النسك والزاهدون، بالمعنى المزدوج للكلمة العلماني والديني. إن هذا وذاك يلبيان حاجة من حاجات النظام الاجتماعي الطامح إلى خلق حالات التوازن بالعين أو الكفاية: التلذذ الحسي في حدوده القصوى، والانكفاء على النفس فيما يشبه العرفان التطهيري.

وهي الحالة التي ستجسدها اللحظات الأخيرة في حياة الطفل داخل «العراء» الاجتماعي واللغوي. إن الطفولة ذاتها عراء لأنها إحالة على «عالم الملائكة» (ص 238)، والخروج منها معناه التقيد بقواعد نظام اجتماعي جديد أساسه «الممنوع» الطوعي، ضريبة الحماية الاجتماعية. فللانتماء ثمن تؤديه الذات من حريتها وحالات انطلاقها اللامتناهي. لذلك فنهاية الهامش في الرواية عندما قرر «الطفل الوسخ» الدخول إلى المدرسة، ومغادرة الشارع. فالذي هداه إلى عالم المعرفة هو الذي قاده إلى المقبرة لكي يترحم على أخيه، ويدفن نهائيا عالم الطفولة الشقي، لكي تبدأ رحلة الثقافة. فالمعرفة شيء آخر في الحياة غير ما تثيره العوالم الحسية، إنها طريقة في تعلم الانتماء إلى نظام ثقافي له قواعد في الوجود وفي اللغة وفي كل أشكال التبادل التي يختفي فيها الحسي في تلابيب الأشكال الرمزية.

السرد والتجربة الحسية(*)

إن بناء قصة، استنادا إلى قوانين السردية الاصطناعية، يقتضي الخروج عن مسار ما من أجل إسقاط حالة حياتية تعد تشكيلا جديدا لكم زمني يتطور خارج مداره المعتاد. فعندما يحدد السارد بداية حدث ما، فإن الفعل السردي، الذي يعد سند هذا الحدث وأداته المثلى في التحقق، سيعلن عن ميلاد شخصية هي المدخل الأساس للإمساك بالعوالم الدلالية المحينة منها والضمنية. حينها تبدأ الأشكال الحياتية الجديدة في التشكل. «فتدشين الفعل، بكل تبعاته، مرتبط بالمواجهة الأولى بين الشخصية وبين العالم الذي تلجه»[1]. إن وجود الحياة مشروط بإسناد وظيفة ما (فعل) إلى محفل يقوم بإنجازها ضمن تجربة زمنية معدودة.

وهكذا فإن الزمن، وهو رافد الفعل السردي وأساس وجوده، لا يمكن أن يُستوعب إلا إذا كان وعاء لتغيير وضع الأشياء والكائنات. وتلك هي الإواليات التي يشتغل وفقها «منطق الحالات والتحولات» المرتبطة بكل نشاط يتم داخل الزمن. فالحدث، في كل

(*) قراءة في رواية «الصحن» لسميحة خريس.

- سميحة خريس من الأصوات الروائية المتميزة في الأردن، لها مجموعة من الروايات منها: "رحلتي" 1980، "المد" 1990، "شجرة الفهود" في جزأين، عمان 2002، "دفاتر الطوفان" 2003، ومجموعات قصصية.

(1) Henri Mitterand : Le discours du roman, éd P U F ,1980, p 69

استراتيجية سردية هو «تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي»[1]. إن الفعل الذي يتم ضمن الحدود القيمية ذاتها، لا يمكن أبدا أن يقود إلى بلورة حدث سردي.

وهذه خاصية سردية تشترك فيها كل الروايات. فالرواية «وعد» بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة. وقد حاول منظرون كثيرون[2] في مجال السرديات بحث هذه الخاصية واستخراج أشكالها وتحققاتها المختلفة في أجناس روائية متنوعة. فالوصف والتعليق والمعرفة الملفوظية التي يتكفل السارد بنشرها لا تقوم إلا بالتمهيد لدخول الشخصية إلى مسرح الأحداث، أو تقوم، على العكس من ذلك، بتأجيل هذا الدخول، لاعتبارات لا يمكن إدراك سرها إلا من خلال استحضار الاستراتيجيات السردية التي يتبناها فعل السرد. فما يأتي بعد البداية يجب أن يُنظر إليه باعتباره إرهاصات أولى نحو استشراف «حسن الختام»، تلك اللحظة التي تنتهي عندها كل الخيوط التي تنسج حدود العوالم الدلالية التي تقوم الرواية ببنائها صراحة أو ضمنا.

ومع ذلك، فإن البداية والنهاية لا يمكنهما إخفاء طولية الزمان ولانهائيته. فالتجربة السردية ليست سوى «احتفاء» بالزمن وإبراز لجلاله. فالحديث عن جزئية حياتية تمت في الماضي أو تتم في الحاضر أو يمكن إسقاطها كحالة افتراضية ممكنة التحقق هو تحديد لوقع الزمن على الأشياء والكائنات. فمن الخليط اللامتناهي والمتنافر للأحداث نبني عالما يتميز بالاتساق والانسجام، ومن

---

(1) Iouri Lotman : La structure du texte artistique, éd Gallimard, 1978, p 326

(2) انظر على سبيل المثال فيليب هامون

الماضي نستعيد جزئية حياتية لا تخص سوى فرد معزول يعيش تجربة مخصوصة إلا أنها تمثل حالات إنسانية لا حصر لها ولا عد.

استنادا إلى قواعد السرد هذه في تحديد البدايات والنهايات، سنحاول الاقتراب من رواية «الصحن» للروائية الأردنية سميحة خريس. والرواية تقع في 135 صفحة من القطع المتوسط، وتتكون من جزأين منفصلين عن بعضهما البعض من حيث المصير والمسار، ومن حيث الصوت السردي. يتبني السارد في الجزء الأول رؤية سردية تستمد مداها من «وعي مركزي» تمثله إلهام، فتاة في الثلاثين من عمرها ارتبطت بعلاقة جنسية مع ابن الجيران، نحات لا يعيش إلا لتماثيله (وللتماثيل دور رئيس في الرواية كما سنرى ذلك)، وعندما فشلت في أن تأخذ منه أكثر من رغبات الجسد الحسية، قررت أن تضع حدا لهذه العلاقة. أما في الجزء الثاني فتحكي الرواية قصة أستاذ للتاريخ والد النحات، وهو رجل يوصف بأنه «غريب الأطوار». تزوج وهو صغير ولم يباشر زوجته إلا ليلة وفاة والده، وأحب إلهام في السر حبا جنونيا. قام في لحظة هستيرية بتكسير تماثيل ابنه، اتهمه ابنه بالجنون وأودع مصحة للأمراض العقلية، وفي المصحة ذاتها سيطعن ابنه بسكين وأرداه قتيلا.

تدشن الرواية رحلة الحدث الإنساني بصيغة من صيغ الحكي الخرافي: «كان يا ما كان في قديم الزمان ». وهي صيغة تستهوي الأطفال الصغار وتأخذهم في رحلة حلم جميل، ولكنها في حالتنا تمكن السارد الذي يتوجه إلى قارئ راشد من التملص من تحديد نقطة زمنية مدركة كتجربة معيشة ضمن زمن ثقافي مألوف. فـ«قديم الزمان» يحيل، في واقع الأمر، على كل الأزمنة التي يمكن أن يعيش فيها الإنسان تجربة يستعيد من خلالها ما كان، ويؤكد ما هو حاضر، ولن يحيد قطعا عما هو كائن.

والصيغة ذاتها هي التي تسمح له بإسقاط تعميمات شتى تحيل على بداهة الوجود الإنساني مجسدا في ألفة الأشياء والكائنات. فإلهام، وهي الشخصية الرئيسة في الرواية، ليست بطلا خارجا على التو من عالم الخير المطلق، واعدا بالمعارك والفتوحات المظفرة، إنها فتاة بسيطة في كل شيء: في الجمال وفي اللباس وفي الوظيفة والأحلام والوجدان. امرأة تعيش في حي بسيط يشبه كل الأحياء الشعبية، حيث يحدث كل شيء ولا يحدث، في واقع الأمر أي شيء، فالناس يكدون من أجل لقمة العيش، ويقتاتون بالأمل، ويتلذذون - دونما حقد أو عدوانية - بتبادل أسرار بعضهم البعض. لذا بإمكان القارئ أن يتعرف على هذه العوالم، بفضائها وزمانها وشخصياتها، من خلال خطاطات سلوكية مثبتة في مواصفات مسكوكة مثواها نص الثقافة والتصنيفات الاجتماعية المتنوعة.

وتمكنه ثالثا، وهذا هو الأساس، من الانزياح عن الخطاطات السردية المتعارف عليها. فهذه الصيغة هي التي تحدد الاستراتيجية السردية التي تتبناها الروائية في صياغة حدود عوالمها الدلالية القائمة من البداية إلى النهاية على النفي. فهي تستند إلى تصوير تشخيصي قائم على إثبات كل ما هو عادي ومألوف ومتداول. إنها تنفي صفات التميز والانزياح عن الخارق والمدهش من أجل رسم معالم شخصية هي «الوعي المركزي» الذي تصفى عبره كل القيم الملقاة للتداول داخل النص الروائي.

فإذا استثنينا الاسم، الذي هو صفة للإنسان عامة، فإن تميز إلهام آت من كونها «بطلة» لأنها تمثل كل النساء «العاديات». تماما كما هو الحال مع «هو»، أستاذ التاريخ الذي يحكي قصة لا تخرج عن دائرة وصف لحظات استيهامية قد يقضيها مع إلهام. فهو بلا اسم ولا ذاكرة ولا تاريخ، ولا يقوم السرد سوى باقتطاع لحظات من

امتداد حياتي تمثل لموقفه من أبيه وأمه ومن زوجته وابنه الذي لا يطيق رؤيته.

وعلى هذا الأساس، فإن استحضار الماضي القريب على شكل كم زمني خرافي هو محاولة لإدراج تجربة مخصوصة لفتاة «عادية»، ضمن طولية الزمن الإنساني (المحلي منه على الأقل). فالزمن الذي تستوحيه الرواية من أجل بناء عوالمها الدلالية ليس «زمنا بطوليا» محاطا بكل هالات الغرابة والتقديس. إنه زمن «عادي» نحياه جميعا في غفلة عن تدفقه الدائم. ولهذا يحتاج الأمر إلى تحديد جديد لمفهوم «البطولة ». إن النمذجة تتبلور من خلال إنكار التميز المطلق. وهذا ما يؤكده السارد حين يبدي استغرابه من عدم انتباه الآخرين إلى «هذه التفاصيل»، والتفاصيل في تقديم السارد ومنطقه هي ما ليس هي (حالة إلهام)، أي كل الصفات التي لا تتحلى بها إلهام.

«كان يا ما كان في قديم الزمان، امرأة شابة، شعرها ليس كالحرير وبشرتها ليست كالحليب، ووجنتاها ليستا بلون الورد، سمراء كأنها الحنطة محمولة على السنابل قبل الحصاد، بشرة جسدها المستتر وراء القماش، أفتح بقليل ولم يعبأ أحد بهذه التفاصيل، لم تحدث زلزلة في الحي وهي تمر» (ص 9).

إلهام فتاة عادية في الثلاثين من عمرها شبيهة بملايين العربيات اللائي يرزحن تحت نير الميز الجنساني والقمع والكبت والرغبات المحجوزة في معاقلها. إنها كباقي النساء تملك جسدا، يبدأ من الشعر والأنف والفم ويمر عبر النهدين، لكي ينتهي عند «الوادي الفسيح» وما يليه من أسرار حيث تبدأ الطاقة الجنسية في الانفجار المدوي.

إن إلغاء الخصائص القيمية الكبرى، والاكتفاء بتحديدات عامة

تصدق على كل الكائنات المنتمية إلى نفس الصنف والسن والسقف الثقافي، معناه تحديد عوالم الشخصية من خلال ما هو مشترك. والمشترك في الاجتماع الإنساني هو السقف الثقافي والتقاليد والعادات والعقيدة وما شئتم من القوالب الجاهزة، وهو أيضا وربما أساسا المشترك الجسدي: الحق الإنساني الطبيعي في الاستمتاع بالماء والهواء والحياة ولذات الجسد.

استنادا إلى هذه المعطيات الأولية، يحدد الفعل السردي بؤر انتشاره الأولى وممكنات حركته الحدثية المقبلة. فإسقاط عالم جديد كحالة جديدة يمكن الوصول إليها يفترض إبطال مفعول عالم قائم. فالبداية هي دائما اختراق لمتصل لا يدرك مداه إلا عبر فعل الاختراق هذا.

وفي الحالة التي تصفها الرواية يشكل الأصل (النمط الحياتي السائد) عائقا لا يمكن للفعل الجديد أن يتم إلا من خلال زحزحته عن موقعه، ويتفنن السرد في تحديد هذا الأصل من خلال العرض لحالة حياتية موصوفة بالرضا، (كلمة تتردد تسع مرات في ثلاث صفحات بمشتقاتها القبول والملل والسأم وغيرها من الألفاظ). فالرضا باعتباره سكونا أو قبولا مطلقا بوضع أو مماتا قبل الأوان يعد نقيضا للفعل. لذلك وجب تخطي هذه الحالة التي تمثلها الأم والوالد: أم إلهام ووالد أستاذ التاريخ. إن الأمر يتعلق بالامتثال لعالم يجد تماسكه في نظام قيمي موروث.

إن الخروج عن طوع الرضا هو خروج عن طوع الأب والأم. فالرضا يسكن في التفاصيل السلوكية التي تمثلها «الطاعة» و«الحياء» و«القبول» و«الامتثال». وعلى هذا الأساس، فإن البداية الفعلية للقصة هي اللحظة التي يموت فيما الاثنان معا. ماتت الأم فاكتشفت إلهام مساحات جديدة في حياتها كانت مغيبة في تلافيف الرضا،

فراحت تمارس بشراسة «نشاطها الهدام» في غفلة عن الرضا وقيوده. ومات الأب ليتمكن أستاذ التاريخ، أخيرا، من ممارسة الجنس مع عروسه. فبعد انصراف المعزين، اقترب من زوجته وباشرها لأول مرة، ليكتشف أنه رجل وأن ذكورته لم تشبها شائبة:

«كان الملل ينام في سرير أمها ويزحف ليلا كعشيق حذر إلى جوارها، كان يسمي نفسه راحة البال، والرضا، وكان لونه ترابيا محايدا وصوته رتيبا رزينا الملل (...) وفهمت كم هي منكسرة عيني الأنثى الراحلة، وأن الرضا المهذب انقلب إلى استسلام أخير» (ص 18).

«... ثم أمضي آخر الليل إلى فراشي، فأرى تلك المخلوقة، زوجتي، وقد تحولت إلى أنثي، وصار بإمكاني أن أكون ذكرا كاملا (...) فزت بالمتعة كاملة وعالية، ولم أهرع إلى مغسلة الحمام لأتطهر من فعلي، رغم أني هويت وأنا أرى عينيها مفتوحتين على السؤال والأمل، عيناها تسألان، تتمنيان، أهذا حال جديد يكون بيننا؟» ص 105.

لسنا في حاجة، فيما يبدو، إلى تحديد كل الإحالات الدلالية التي يمكن أن يثيرها هذان المقطعان. فالتصوير رمزي، وكثافته تحيل على النمذجة التي نقيس من خلالها تحقق النسخ المخصوصة. فأحد مظاهر الماضي هو ما يأتي من الأب والأم. ومقولة «قتل الأب» شائعة ومشهورة لا تستدعي أن نحيل عليها هنا من جديد.

وذاك هو مدخلنا الأساس من أجل فهم الاختيارات السردية المسبقة (تقنيات السرد والوصف) التي ستتحكم في تشخيص القيم وأشكال تحققها. فالعالم السردي الذي تقدمه لنا الرواية ينبني على قيم لا يستوعبها السجل الأخلاقي التقليدي ك «العفة» و«الطهارة» و«الروح النقية» وغيرها من الصفات الميتافيزيقية التي تفصل، عن باطل، داخل عوالم الذات الإنسانية، بين أبعاد لا فاصل بينها في

واقع الأمر. لقد وهبت إلهام جسدها للنحات طوعا، ولم يلتقط الإشارة فظل بعيدا عن ملكوتها. قد حصحص الحق، لا رابط بين التمثال والجسد الحي. إن جسد المرأة يتكلم لغته الخاصة عندما يُسْلم قياده لشريكه دون إكراه، وتلك هي روحه وذاك بهاؤه وهو ما يفصله عن منحوتات الفنان.

إن نفسيتنا ليست شيئا آخر سوى هذا الإحساس الكلي الذي يحدد علاقتنا بأنفسنا وبالعوالم التي نتحرك داخلها. وهو إحساس مصدره الجسد ولا شيء سواه، أما تجلياته فهي اللغة والإيماءات وحركات الجسد وطقوسه وتعبيراته كالابتسامة والضحك والتقطيب... الخ وهي حركات تعبر عن حالات الرضا والفرح والرفض والاحتجاج...، وتتجلى أيضا في السلوك وكل ردود أفعالنا العفوية منها والواعية.

إن الحضور القوي للجانب الحسي في الوصف السردي لا يعني انحيازا لرؤية خليعة تجزئ الجسد وتعرضه عاريا أمام الأعين الماجنة، فالخلاعة ليست معطى، إنها في العين لا في الجسد الموصوف. لذلك، يجب النظر إلى هذه الرؤية الحسية من زاوية أخرى، إنها احتفاء بالروح حين يرتوي الجسد.

إن التجربة الإنسانية المحتفى بها في النص هي تجربة الجسد الباحث عن أمان عاطفي لا يمكن أن يوفره إلا جسد الآخر. فهو لا يلغي حقه في الارتواء- داخل المؤسسة أو خارجها، تلك جزئيات لا قيمة لها - ولكنه يبحث عن ارتواء يسكن المسام وينتشر في «خارطة الحنان» ويكشف عن «خطوط الحماسية»[1] حيث تذوب

(1) عبارات وردت في مجلة elle ويوردها بودريار في: J. Baudrillard : Société de consommation, éd Folio, 2000, p.202.

الفوارق والحدود والمسافات. تصف إلهام بعض حالات الوجد هذه بالعبارات التالية:

«ما أجملني وأنا أتقدم في الدهليز المعتم للروح، وتتوهج كفاي بسحرهما، ما أكملني وأنا النار التي تتقد... وتبدأ عتمته في التلاشي خطوة خطوة» ص 33.

«ارتخت كفها الصغيرة كما لم يحدث من قبل، كأن الأنامل خلت من عظامها الرقيقة وذابت في كفه، تحركت أنامله بفضول (...) وعندما أدركت أنه لم يعد يبث سحره فوق ذراعها اليمنى فحسب ولكن يستشري في مسام جسدها، محرضا هسيس نار ممتع في صدرها، داخت وهي تستشعر رائحة بخور، شمها بلطف، هو أيضا، أدرك أن للروح مبخرته العطرة، سقط جسداهما في عناق لا يشبه الاكتشاف، ذاق طعم القبلة ثم كان اكتمال المعرفة، حصيلة ما عرفه البشر عن شوق الجسد الرفيع إلى الجسد» ص33 - 34.

وهذا أثر من آثار الصيغة التقديمية أيضا. فالتوغل في الزمن الماضي (قديم الزمان) يؤدي إلى إلغاء كل التمايزات الثقافية، ويدفع بالعوالم السردية تدريجيا إلى تحديد بعض «حالات الإحساس» من خلال بؤرتها الأصلية: الجسد. وهي أحاسيس ملازمة للكائن البشري، إنها مصدر أفعاله وسر بقائه على الأرض. لذلك فهي لا ترتبط بلون ثقافي أو دائرة حضارية محددة، إنها تعبير كوني يُدرك خارج كل اللغات المخصوصة.

نحن هنا أمام مستوى آخر من المستويات الخاصة بالتجلي السردي للوجود الإنساني. فالحالات الموصوفة في النص لا تخرج عن دائرة الكشف عن خبايا الوجود الجسدي والاستيهامات التي يمكن أن يستثيرها عند القارئ: الابن (منير) نحات متخصص في تصوير الأجساد الأنثوية على شكل تماثيل، والأب أسير امرأة لا

يحبها ويعيش على أمل اللقاء بإلهام في لحظة حب قصوى. وإلهام تكتشف الجنس حين أطلت تجاعيد الثلاثين، فقررت أن تُسْلِم قيادها لجسدها دون خجل أو حياء أو تردد.

سيفشل الأب في مسعاه، وبقيت إلهام بعيدة الوصل. ولم يستطع الفنان أن يخرج من جسده، وبقي، وهو يعبث بجسد إلهام، أسير منحوتاته التي لا تتحرك. وحين اكتشفت إلهام أن كل تمثال من تماثيل النحات ما هو إلا تصوير لجزئية من جزئيات جسده، خرجت تبحث عن منبع آخر للذة، وسيكون ذلك هذه المرة في العالم الفسيح الذي يمثل الحياة بكل امتلائها، بعيدا عن قيود الغرفة المغلقة التي قيدتها، وقيدت جسدها وحولتها إلى تمثال جامد، فالجنس طاقة واستنشاق لهواء الحياة وليس لحظات تسرق في غرفة بعيدا عن أعين الرقباء.

ويمكن أن نعثر على هذه الحسية في أبعاد أخرى من النص. فالجسد حاضر أيضا من خلال بعض الاستعمالات الاستعارية الخاصة ببعض الأدوات. فصورة الصحن والتماثيل والدرابزين والمصعد وشكل الساعد الذي أجج النار المشتعلة في جسد إلهام مستوحاة من أشكال هندسية تشير بالتناظر والوظيفة والإيحاء إلى أعضاء جنسية، منها تنطلق حالات وصف كل «الصور» الممكنة للرغبة وأشكال تحققها.

ويكفي أن نشير هنا إلى أن لفظ «الصحن»، وهو عنوان الرواية وأحد العناصر الموجهة لقراءتها، محمل بشحنة رمزية هائلة. إنه دال من حيث وظيفته، فهو يشير إلى حميمية أسرية أو تآخ أو تشارك في مأساة أو استمتاع جماعي بلحظة سعيدة. وفي جميع الحالات، فإنه يشير إلى رابط رمزي، يتحول مع الزمن إلى ميثاق اجتماعي يتمتع بكثير من القداسة والتبجيل (و«حق الطعام الذي بيننا»)، وهو تعبير

مغربي يشير إلى الترابط الذي ينتج عن تقاسم الطعام).

وهو رمزي من حيث شكله (مجوف)، إنه يشير إلى العضو التناسلي للمرأة من زاوية شكله الاستيعابي، في مقابل الشكل الولوجي للذكر. وهو بهذه الصفة يندرج ضمن سلسلة كبيرة من «الأزواج» الدالة على الترابط بين ذكر وأنثي. ويُنظر إلى هذه الأزواج في كل الثقافات باعتبارها التعبير الأسمى عن الترابط الذي لا فكاك منه بين الذكر والأنثى. «فالعلامة الدالة على هذا المفهوم تشكل استعارة تقوم بإدراج هذا المضمون ضمن الزوج البيولوجي الذي يشكل الصورة النمطية، والإبدال الدال على فكرة «الزوج»، وهي فكرة تتخذ أشكال متعددة مستوحاة من الميكانيكا والطبيعة والمفاهيم»[1].

وبإمكاننا أن ندفع بهذا التناظر الرمزي إلى مداه الأقصى، حينها سنستحضر التقسيمات التي يقدمها جيلبير دوران في حديثه عن الصور النمطية. فقد ربط مجمل المنتوجات الحضارية بالتطور الحسي الحركي للكائن البشري. فهناك ما له علاقة بالوضعة الخاصة بالجسد الإنساني من حيث انتصاب القامة، وهي هيئة مرتبطة بالبعد العمودي، مع ما تثيره العمودية من تقابلات مثل السماء والأرض وما تحيل عليه من طقوس وروابط كالتراتبية وحالات السمو.

وهناك ما يعود إلى البعد الاستهلاكي (الهضمي)، وهو أمر مرتبط بالجوف، ويحيل بالتناظر على الحماية والعمق، وعلى المحتوى والمحتوي، وهناك ثالثا البعد الدوري المرتبط بالإيقاع الجنسي، وعلاقاته صريحة مع الطبيعة الزمنية للوجود الإنساني، فهو يحيل على تعاقب الفصول وتبدلها مثلا. وقد نتج عن هذه الأبعاد

(1) P Guiraud : sémiologie de la sexualité, éd Payot, 1978, p 166

الثلاثة أهم الاختراعات التكنولوجية التي عرفتها الإنسانية منها السيف والوعاء والعجلة[1].

استنادا إلى هذه التناظرات النمطية (وهي تناظرات رمزية بطبيعة الحال) نسجت خيوط الكثير من الحكايات لعل أهمها حكاية «الغرال المقدس» (saint Graal) الذي هيمن على الآداب الغربية في القرون الوسطى. والأمر يتعلق في غالب الأحيان بصحن مجوف من طبيعة سحرية[2]. وعلى الرغم من أن أغلب التأويلات تسير في اتجاه إضفاء المزيد من القداسة على المسيح وحوارييه، فإن هذا «الشيء المجوف» يرمز حسب يونغ مثلا إلى «الامتلاء الداخلي الذي ظل ومازال يبحث عنه الإنسان»[3]. إن الوعاء (الصحن) يحتاج دائما إلى شيء آخر لكي يكون، إنه هنا للاستقبال والقياس والامتلاء.

ونقدم فيما يلي مقطعين بالغي الدلالة فيما يتعلق بالإحالات الرمزية الخاصة بالصحن:

لقد أصيبت إلهام بهستيريا عندما اكتشفت أن الصحن اختفى من غرفة نومها (كيف يكون الصحن في غرفة نوم امرأة !!!)، وعندما وجدته اطمأنت وخبأته في درج ملابسها:

«وعاد الصحن إلى الرف الأعلى في خزانة الملابس خلف شال صوفي عتيق، ولكنها لم تسترح، ماذا ستفعل بصحن له كل هذا

---

(1) Gilbert Durand : Les structures anthropologiques de l'imaginaire, éd Dunod, 11édition 1992

(2) J Chevalier et A Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, article Graal .

(3) C . G . Jung : L'homme et ses symboles, éd Robert Laffont, p 215

البريق، ولكنه ليس من الكريستال، ولا يمكن أن يغري رجلا بحبات الدراق» ص 68 - 69.

ويقول «هو»، أستاذ التاريخ، وهو يحدق في عروسه التي لم يخترها:

«أنا لست غاضبا، أخبرتها أني لست غاضبا، لم تصدق، ولكنها انصرفت إلى الطعام، أكلت بوحشية، وتقززت، كان علي منذ اليوم أن أتعود وجود مخلوق يشاركني الصحن، ثم يخدعني ليشاركني السرير» ص 94.

ففي الحالتين معا، لا يمكن تجاهل علاقة الصحن بالحميمة الإنسانية لحظة الاختلاء مع الذات أو مع أقرب الناس. ففي الحالة الأولى يوضع الصحن ضمن الملابس الداخلية لإلهام، وفي الحالة الثانية، فإن الصحن يمتزج بالأكل والجنس والعروس الجديدة: تقاسم الصحن والجنس.

والخلاصة، بعد كل هذا، أن الجسد يحتل موقعا مركزيا في الرواية، بل بمكن القول إنه مادة السرد، والبؤرة التي تنسج انطلاقا منها كل الخيوط المؤدية إلى «الانفراج السردي» النهائي. فلا يمكن قول أي شيء عن أي شيء خارج حدود التجارب التي يحيل عليها في جزئي الرواية. فنحن لا نرى الإيماءات، ولا تناثر الشعر، ولا انتصاب النهدين، ولا ابتسامة الرضا (الإشباع لا القبول)، ولا نسمع هسيس الأنفاس الحارة، ولكننا نستدرج عبر الصور الشعرية الواصفة لمناطق الجسد إلى عوالم حسية ننتشي داخلها بالاستمتاع بجسد تحول، من خلال حالات التمثيل السردي، إلى فردوس آسر.

عبثا يمكن البحث عن أحداث غير ما يقع للجسد، وغير ما يحس به وما يشتهيه. فما سيقع في النهاية (موت الفتى النحات،

وجنون الأستاذ، وتحرر إلهام من قيود الغرفة المغلقة) ليس سوى صرخة الخلاص التي ستقود القارئ ذاته إلى استشعار حالة من حالات الراحة النفسية بعد رحلة عذاب مريرة لن يدرك سرها إلا مع اللحظات الأخيرة للرواية.

وهذا السر هو مفتاح أسرار أخرى خاصة بتقنيات السرد ذاته. فطبيعة موضوع الحكي هي المحددة لإيقاع السرد. فالفعل السردي محجوز ويعاني من كل أنواع الاحتقان، ولم يستطع تبين سبيله إلا مع اللحظات الأخيرة للقصة. إن إلهام - وهي موضوع السرد ووعيه المركزي - لا ترغب في امتلاك أي شيء، إنها فقط تحلم باكتشاف ذاتها، وإشباع رغبة فعلية ومشروعة. ولهذا السبب، فإن الحدث الفعلي لا قيمة له، ولا يتم اللجوء إليه إلا من أجل التنويع وخلق ما يبرر الانتقال من مشهد إلى آخر. وهذا أمر بديهي، فموضوع الرغبة ليس شيئا آخر سوى الرغبة ذاتها، فالهوى الجارف يحد من سرعة السرد ويدفعه إلى الاختباء في ثنايا وصف الفعل الجنسي أو مخلفاته: عندما تحضر اللذة تغمض العينان ويتعطل كل فعل.

وتلك هي الخاصية الرئيسة المميزة للفعل السردي. فما يفسر الإيقاع البطيء لتوالي الوقائع هو تقلص المساحة التي يمكن أن تتحرك داخلها الرؤى والصيغ المتعددة التي يحضر من خلالها العالم داخل الرواية. فعندما تتحول الذات إلى بؤرة أصلية ووحيدة لتناسل الوقائع، يتقلص حجم هذه الوقائع ويتناقص عددها، حينها تكون الغلبة للكثافة الدلالية على حساب تنوع حالات التشخيص، وهو أمر يتحقق من خلال التصوير الشعري للوقائع، فوحدها الحالات الداخلية للذات تنبأ بتغيرات آتية.

وعلى هذا الأساس، سيكون من الصعب جدا التحكم في «فوضى الحواس» و« اندفاعية الاستيهامات» «وضبابية الرغبة» وتوجيه

هذه الحالات وفق مقتضيات الخطية التي تقتضيها التحولات التي تقود من حالة إلى أخرى كما توحي بذلك الطبيعة الدورية للزمن. إن السرد في حالات الانكفاء على الذات «يأكل من نفسه»، ويستمد كامل ممكناته من مرجعيات تستمد مقوماتها من طاقات انفعالية لا من وقائع موضوعية. فالسياقات المتعددة التي يخلقها الحكي ترشح بالذاتية والتقدير الانفعالي للأشياء والكائنات والمواقف. ولن تتسرب إلى وجدان القارئ، باعتبارها مادة قابلة للحكي، إلا إذا تخفت في ثياب الاستعارات وكل الصور الشعرية الأخرى.

وهكذا، كلما اعتقد القارئ أن الانطلاقة آتية لا ريب فيها، يؤجل الفعل السردي ذلك إلى أجل مسمى، وهذا الأجل هو وصول الجسد إلى حالة ارتوائه القصوى: يقف السارد يصف، بعين وصوت إلهام، ما في الغرفة من أشياء: يصف الزرابي والسجاد والمنحوتات، ويسجل تنهيدة النحات، ويعجب بساعده الفتي وما يقوم به من إبداع. وينتهي المشهد، لنجد أنفسنا من جديد في المشهد الآخر ضمن الديكور نفسه.

إن الشيء الوحيد الذي يتغير، في رحلة الوصف والسرد هاته، هو الوعي المرتبط بالجسد. فكلما انتقلنا من مشهد إلى آخر، تجدد الإحساس بأن الجسد يخرج شيئا فشيئا عن دائرته الأولى ليحاول ولوج دوائر أكثر اتساعا حتى يصل في نهاية الأمر إلى تكسير جدران الحجرة الضيقة، ويخرج منتشيا بنفسه إلى الشارع لكي تبدأ القصة «الحقيقية» التي سيتكفل القارئ بإسقاط تفاصيلها من خلال كل حالات التماهي الممكنة.

لذا فإن «التهدئة»[1]، وهي استراتيجية تمثيلية يجنح فيها السرد

---

(1) انظر: امبيرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2005، الفصل المعنون بـ: التريث في الغابة.

إلى البطء والتثاقل هي الإيقاع الملائم من أجل تشخيص هذه الحالات. وتشكل هذه الاستراتيجية حالة مثلى يستطيع السرد من خلالها التخلص من عبء الأحداث الفعلية (من الفعل) التي تدفع القارئ دفعا إلى استعجال نهاية القصة.

وقد تتحقق التهدئة من خلال الوصف، أو من خلال الحوار أو من خلال ما كان يسميه شاتمان بـ «التمطيط» أو «الحركة البطيئة»[1]. والتمطيط استراتيجية سردية «مؤلمة» تدفع القارئ إلى إسقاط سلسلة من الفرضيات الاستنتاجية التي تستبق الحدث أو تحاول فعل ذلك. إنها حالة من حالات «التشنج»، بتعبير إيكو، الذي يتحول في نهاية المطاف إلى ما يشبه التطهير.

وهي الحالة التي تمثلها رواية الصحن. فمصدر «الاحتقان السردي» الذي تحدثنا عنه أعلاه هو مادة الحكي ذاتها. فالشخصيات لا تحلم بالمجد ولا بالمناصب الكبرى ولا بالثروة، إنها تحتاج فقط إلى راحة نفسية منبعها ارتواء جسدي سليم. إن السارد لا يعدنا بأحداث ولا يضع بين أيدينا مفارقات قد تقود إلى تشابك الخيوط وتداخلها، إنه يكتفي بعرض حالة امرأة لا تملك سوي جسد يبحث عن إشباع. ولهذا السبب لا يمكن للسرد أن يتبع سوى هذا الإيقاع. فثلثي «أحداث» الرواية تتم في مكان مغلق. وهو أمر طبيعي، ففعل الجنس بحميميته وخصوصيته يستدعي فضاء مغلقا بعيدا عن أعين الرقباء. ومن هذه الزاوية سيكون الفضاء ذاته عنصرا من العناصر المكونة لأسلوب التهدئة هذا. إنه محدود، ولا يسمح للعين أن تلتقط أكثر مما هو متاح، وهو أمر يفتح المجال واسعا للاستيهامات الشعرية.

---

(1) نفسه ص98

استنادا إلى هذه الملاحظات، يمكن القول إن الفعل السردي يستمد إيقاعه من الحسية الوصفية لمناطق الجسد وأفعاله واستيهاماته. فاللذة نقيض الفعل، والرغبة ذاتية وموضعية ومنكفئة على ذاتها، وتستدعي التقاط الجزئيات والتفاصيل خارج حركية الفعل وممكنات انتشاره: الوصف الدقيق لكل ما يؤثث الغرفة، وكذا التركيز على بعض الصور التمثيلية ذات الأبعاد الرمزية المعروفة.

لذلك يحتاج السرد، لكي يعبر عن «تحولات» الذات وملكوتها، إلى التخفي في ثوب الاستعارة والتشبيه والكناية وكل الصور التي يمكن أن تعطل فعل العقل، وتسير بآليات الإقناع في اتجاه استنفار الطاقات الانفعالية التي تتلاءم وحدها مع موضوع من هذه الطبيعة. وهي صيغة أخرى للخلاص من عبء الوقائع التي تفسر الشيء بالمثال لا من خلال البديل الانفعالي. فاللغة الشعرية تترجم الفعل الموصوف على شكل حركة مرئية في أفعال تقوم بها الشخصيات، إلى صور واستيهامات لا يمكن تحديد ممكناتها الدلالية إلا من خلال استحضار العوالم التي تثيرها هذه الصور.

إن اللغة التي تصوغ لفظا ما يقوله الجسد عبر حركاته، هي ذاتها التي تنزع عن الجسد أبعاده النفعية لتحوله إلى موضوع جمالي يرشح باللذة والتوق إلى الارتواء، وفي الوقت ذاته، فإنها تحل محل السرد وتنوب عنه في الكشف عن خبايا النفس التواقة إلى التحرر. فالانفعالات الصحية وحدها ستجد صداها في الحياة، وما دون ذلك، سيتكسر كما تكسرت التماثيل، أو ينتهي مجنونا أو يموت مطعونا بسكين.

إنها الحالات التي تفجر طاقة السرد وتنهي دورته في الوقت ذاته. فالخلاص من الاختناق والتشنج يمر عبر تخلص إلهام من الفنان وعالمه الصغير وانطلاقها تجوب الشوارع بالفسيحة بحثا عن

هواء جديد. وتلك هي الوظيفة الحقيقية للسرد. فالسرد تلبية لحاجة انفعالية، أو إعادة نظام مختل إلى حالته الطبيعية.

لقد مات الفنان مطعونا بسكين، كما مات والد الأستاذ من قبل، وزج بأستاذ التاريخ في مصحة للأمراض العقلية، وستخرج إلهام من بين هذه الأنقاض إلى الشارع لتكتشف العالم وكأنها تراه لأول مرة. إن الارتواء لا يمكن أن يكون خارج عين ترى وتبصر وتتأمل الجسد قبل امتلاكه. إن الذي لا يكتشف خارطة الحنان في الجسد لا يمكنه أن يستدل على خطوط الحساسية فيه. وذاك ما تعبر عنه إلهام بصرختها في نهاية نصها أنا حرة أنا حرة.

الخَلْق والحلم ومقامات الصوفي(*)

جاء في الكتاب المقدس أن الأرض كانت في البدء خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله ترف على المياه، ولا شيء غير ذلك. لا شيء سوى الطبيعة وحالة مطلق كلي يحضر في الوجود ومن خلاله، باعتبار امتداده الذي لا تخترقه «روح «الإنسان الوقادة ولا تتخلله منتوجاته. إنها لحظة البداية الكبرى التي تلغي كل ما يدل على الحضور الإنساني وتضع الطبيعة أصلا لكل شيء. إنه زمن آخر تتحقق حلقاته على شكل شلالات كبرى تتجاوز اللحظات المخصوصة لتستوطن وضعيات تذكر بالبدايات الأولى لانبثاق الكون من العماء أو العدم.

وليس هناك في وسائل التمثيل أفضل من السرد للكشف عن هذه اللحظات. فالبدايات في كل أساطير الخلق تعتمد الحكي أداة للكشف عن التحول من السديمية والعماء المطلق، إلى ما يخبر عن حالات الوجود الإنساني المشخص. ولقد ارتبط السرد في كثير من مخلفات التراث الإنساني، الشفهي منه والمكتوب على حد سواء، بالرغبة في استعادة لحظة من لحظات الخلق المجهولة. فما كان بمقدور الإنسان أن يتصور هذه اللحظات إلا من خلال حدود تملأ فراغات الزمن وتخرجه من حالات الوحشة لتؤثثه بالأحداث. فلا

(*) قراء في رواية محمد عز الدين التازي "خفق أجنحة"

يمكن تلمس البداية في المفاهيم، إن المفاهيم عمياء، أما البدايات في كل شيء فيجب البحث عنها في ما سيأتي به السرد، فالسرد «يشخص» و« يحيي» و« يميت» ويجعل الحياة واجهة مرئية من خلال حدود تطمئن لها النفوس. إنه بذلك يُضَمِن الوجود ما يمكن أن يحفظ التوازن ويفسر ما حدث، ويضفي معنى على ما سيأتي.

إن السرد، على هذا الأساس، تسريب للمتقطع الذي يميز ويفصل ويضع لاحقا مقابل سابق، وأولا يليه ثان وثالث ورابع. وخارج هذا التقطيع لن ندرك أي شيء. ف«كان» و«يكون» و«كن» هي أشكال أولى للتقطيع الزمني، بل هي الأداة الدالة على الوجود في الزمن ومن خلاله، فهي الكينونة التي تحدد لكل شيء موقعا داخل الزمن. وبعبارة أخرى، إنها تقوم ببث «روح الحياة» في كم بلا شكل ولا تخوم ولا ضفاف، ولا بداية ولا نهاية. وهي الأفعال ذاتها التي تقود إلى تصنيف مواقع الفعل الإنساني ضمن خانات بعينها: ما يدل على الماضي وما يعين الحاضر وما يشير إلى مستقبل آت.

إن الأمر يتعلق في هذه الحالة بزمن أسطوري يحيل على الأصل الأول من خلال العودة إلى نبع تنتهي عنده كل الجداول حيث تتداخل الأشياء مع الكائنات وتستوعب الصفات في المصادر وتُستغرق الأسماء في الأفعال. إنه مبدأ الامتداد الذي يستهوي النفس ويستثير انفعالاتها رغبة في تحقيق تماه مطلق مع الوجود. وذاك ما تخبر عنه بعض الحالات التي تصنف ضمن «الخلوة» و«النسك» و«الزهد» «والابتعاد عن الآهل والمسكون والمؤنسن، للاقتراب أكثر فأكثر من نقطة توحي بالنهاية والبداية في الآن نفسه. فهذه الحالات هي برازخ في الوجود تفصل رمزيا بين «الأصل الهلامي» الذي لا يدرك إلا مجردا، وبين تفاصيل «الحياة الدنيا» حيث يمثل

الوجود، في المظهر والاشتغال، على شكل سلسلة من الممارسات الإنسانية المألوفة.

تلكم بعض العوالم التي تستعيرها رواية محمد عز الدين التازي «خفق أجنحة»[1] من أجل إعادة صياغة ما ينتمي إلى التجربة المألوفة وفق رؤى تسكنها الصواعق والهوى العصابي تارة، وتسكنها روح المتصوف الذي يشكك في تراتبية الأحداث والأشياء تارة أخرى أملا في رفع الحجاب عن المستور والكشف عن علاقات جديدة تلغي الفواصل بين موجودات الكون وميراث الإنسان الروحي والرمزي. إنها تُبنى في البداية والنهاية على شكل تراتيل تتغنى باللحظة «الفارغة» الخالية من أي فعل محسوس، بغية الإمساك بالكون في منبعه الأول، كما كان قبل أن تستبيحه روح الإنسان.

لم يكن أمام بطل الرواية وساردها وبؤرة قيمها سوى الصعود إلى الجبل، تاركا وراءه الدنيا بمتاعها. من أعلى الجبل سيطل على الآخرين، وفيه سيختبئ، وداخله سيبحث عن طاقة أخرى تلغي كل ما يفصل بين اللغة وما يتسرب إليها على شكل أشياء أو مفاهيم. وللجبل في هذا السياق طاقة دلالية كبرى تحيل على سجلات رمزية يمكن الذهاب بها في اتجاهات متنوعة: فهو السمو والتعالي والخلوة والنسك، وهو الثورة والتمرد والخروج على قوانين الدولة والتشكيك في قيم المجتمع. وهو، بالإضافة إلى هذا وذاك، مرجعية مباشرة للعنوان نفسه: «خفق أجنحة». إنه الفضاء الأصلي الذي يستوعب المسارات السردية القابلة للتحقق، ويحتضن الإحالات الدلالية التي يمكن الكشف عنها من خلال ربط مكونات العنوان ببنية النص الروائي.

---

(1) محمد عز الدين التازي : خفق أجنحة، الطبعة الأولى أبريل 2002.

إنه السياق المباشر أولا، لأن الأجنحة والطير والتحليق كلها حالات مرجعية تحيل على عوالم التجربة المشتركة التي تصنف ضمنها فصائل حيوانية كثيرة، بما فيها الكائن البشري بطبيعة الحال. فالجبل من جهة هو ملاذ الطيور، ففيه تخبئ أوكارها وفيه تحتمي من عدوانية الإنسان وبطشه. وهو من جهة ثانية ما ارتفع عن البسيطة وسما عنها، إنه المدى المرئي الذي يستثير حالات السمو في ذات الرائي. وهذا ما يصفه المشهد الأول ويلح على تصوير تفاصيله بدقة متناهية. إلا أنه يشير، من جهة ثالثة، إلى سياق آخر ممتد من السابق ومرتبط به، بحكم منطق العوالم الممكنة وصيغة تبلورها. ويتعلق الأمر بأقصى حالات الفرح والسعادة، كما يشير إلى ذلك التداول العامي. ويشير إلى الذوبان في شيء آخر غير ما يُرى بشكل مباشر، أو يشير إلى التخلص من كل الأعباء الحياتية. وفي جميع هذه السياقات، فإنه قد يوفر المرجعية المباشرة التي ستتحقق ضمنها رؤى السارد وأحلامه استنادا إلى إحالات سردية تستعيد لحظة من لحظات الخلق: «ستة أيام في العراء» (ص9).

إننا أمام تقابل كوني يتحقق على شكل صيغة استعارية تفصل بين السفح والجبل، بين ضوضاء الحياة النفعية وصمت التأمل. وهي ثنائية ترمز إلى التقابل الأكبر الذي يضع في إطار واحد السماء والأرض كشكل أولي لتمثل الكون وإدراكه. إلا أن هذا التقابل يتم هنا ضمن معادلة قيمية تجمع بين الفوق والتحت بكل إحالاتهما الرمزية. فالتحت هو القناعة والسلبية والقبول، أما الفوق فهو مصدر كل شيء، الأسرار والغموض والإلهام والتأمل والسمو. إننا نهرب إلى السماء كلما ضاقت بنا الأرض، ففي السماء متع لا تحكمه القيود والفرائض والممنوعات: وهو التقابل الذي نلمسه من عناوين المشاهد ذاتها. فالفصل الأول يحمل عنوان «إضاءة الأرض»، أما

الثاني فعنوانه «وجه الإنكار». إن الإضاءة من فوق لأنها تستكشف، أما الإنكار فمن تحت لأنه يحكم على المنجز.

إن الأرض واحدة، أما السماء فهي مصدر النور والظلام، إنها الحقيقة، واضحة كالشمس المحرقة، وهي الغموض واللبس والرهبة، تماما كالقمر السابح في عليائه بحياء. إنها مصدر المطر والغيم والصحو، وهي مصدر الإلهام، إنها موزعة بين نجم وتابع، «فالشمس تدعو إلى التفكير المنطقي الصاحي، أما القمر فهو سيد الإلهام الذي يهبط دون تصميم أو تدبير...المعرفة منطق ومقدمات ونتائج، أما العرفان فيضيء النفس في ومضات تشتعل وتنطفئ، كأنما تصدر عن تماس مع قوة خفية إلهية عبر قناة صافية مباشرة»[1]. الشمس والموت وحدهما لا يمكن التحديق فيهما.

إن العرفان هو سبيل الصوفي إلى المعرفة الخالصة، معرفة الأصل في أصله لا في صفاته، في تجليه لا في ستره. وهي معرفة تتم عن طريق الوجدان والأحاسيس الغامضة والتجربة: «ثلاثة أبواب للمعرفة هي الرياح والنجوم والكتب، وقد عرفت بعضها أو أقلها ولكني رأيت أن أزيد عليه بابا آخر للمعرفة وهو باب إدخال الخيط في ثقب الإبرة، ويما تعلمته من صنعة الخياطة فالخيط هو من يبحث عن باب لدخوله وثقب الإبرة هو مكان الدخول ولكن بدون ضوء» (ص164).

وضمن هذا التقابل تؤسس الرواية مبناها، وضمنه يعيش السارد تجربته الصوفية الجديدة. فالرواية موزعة على ثلاثة مشاهد: واحد لسرد وقائع ما جرى لعبد الحي السراج مع سبع نساء، ومشهدان

(1) فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة، وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، سوريا، 1985، ص 242.

يصفان اختفاءه وهروبه إلى الجبل ضمن ظروف غامضة لم يستوعب دلالتها الأقربون والأبعدون على حد سواء، فهي تجربة تتداخل فيها الروح الصوفية والعمل السياسي السري. خرج من الأرض (المدينة) ليتـــلق الجبل (السماء)، «وغادر نفسه وسكن إلى فراغ جميل لا تحده الحدود ولا يعبره أحد، سماؤه لا لون لها وأرضه رحيبة لا ترى العين عند مداها أي شيء» (ص135).

تتحدث الرواية عن رجل يدعى عبد الحي السراج يحكي ما جرى له في فاس ويروي تفاصيل حالات المسخ المتتالية التي تلحق هويته وتبوّئُه مقامات تغير من أسمائه ومهنه وعلاقاته (هو تارة عبد الحي السراج وتارة أخرى وسنان، تارة خياط أنيق وتارة درويش بأسمال يوزع الماء). هو في الأصل خياط يلفه الغموض من كل المناحي. طفل تربى يتيما في أحضان كفيل يشكو من العقم (سيد الحبيب)، بعد أن فقد أبويه في حادث انهيار منزل. تعلم الخياطة على يد حاضنه، لكنه، وهو وسنان، كان يوزع ماء سيدي حرازم على بعض أهالي فاس. انخرط في العمل السياسي وأصبح، كما تصرح بذلك الرواية دون تفصيل، مناضلا في يسار متحمس كان يريد أن يغير الدنيا بأكملها. لكن الأساس في كل هذه السيرة المشخصة هو علاقاته العاطفية. فقد تعرف على سبع نساء لم يمس واحدة منهن، كأن هذه العلاقة هي التي كانت تؤهله لأن يصبح متصوفا زاهدا في الدنيا. لقد عاش باحثا عن العلم والمعرفة والعرفان والصفاء في الممارسة والعلاقات. فانفصل عن «الأهل بالدم» ليبحث في الوجود عن «الأهل بالمروءة» و«الأهل بالسياسة»، و«الأهل بالجنس» المجهض، لينتهي في أحضان الطبيعة لائذا بالجبل.

وها هي بداية الرواية تبدأ وتنتهي بالإيقاع نفسه:

«الليلة غائمة يا أصحاب، لم يتجل فيها القمر ولم يظهر لي فيها ضوء النجوم

النهار بادئ والليل مازال يدخل في النهار، وأنا هنا بين هذه الجبال، ورائي جبل وأمامي جبل، وخيوط الشمس الأولى تظهر من بينهما في أعالي المنحدرات التي لا يمكن أن يهبطها أحد، تتصاعد معها الأبخرة ولا نبات حولي أرى عليه قطرة من قطرات طل.

الصباح يبدأ بغبش في العينين، والمساء كأنه تداعيات الروح، والليل آخر فرج بمضي الوقت الذي لا يمضي، فالفرج لا يكون إلا في تلك اليقظات الجميلة التي يأتي بها الليل ولا يمنحها النهار إلى كسولة عجلى ماضية في السهو وأنا أمشي وأحدث نفسي.

ستة أيام قضيتها هنا، أنام في العراء» (ص9).

تعد هذه البداية منطلقا لاستعادة آماد محروسة هي الممر الضروري للعودة من جديد إلى خطاب التصوف. فالوقائع المسرودة لا تقود إلى أي شيء، إنها بلا حبكة وفاقدة للتوتر اللازم الذي يخلقه الانزياح عن المألوف ويحول الأفعال إلى حدث جدير بأن يروى. قد تكون هذه الوقائع وجها عرضيا لحقائق لا يمكن إدراكها إلا في حالات العزلة التي تصفها الرواية خارج الزمن العادي، لكنها في ذاتها لا تتجاوز الرصد العفوي لما ينتمي إلى التجربة العادية في حياة كل إنسان. سبع نساء وسبع حكايات، بلا أفق ولا مبرر. وقد يكون من حق القارئ أن يستغرب في مرحلة أولى وجود هذه القصص، فكل قصة تبدأ وتنتهي دون أن تقود إلى أي شيء: لقاء وتعارف وسرد لوقائع بلا مردودية حكائية ثم افتراق، ولا شيء بعد ذلك. ولكن ربط هذه القصص بالمشهدين الأول والثاني يغير من وضعها ويكشف عن سياقها الرمزي الذي يدرجها ضمن البناء الحكائي العام باعتبارها سلسلة من المتع المجهضة التي لن تتحقق سوى هناك، في أعالي الجبل.

إن هذا الرابط يتحقق سرديا، كما سنرى ذلك لاحقا، من خلال نمطين اثنين في رصد الوقائع وتشكيل كياناتها: ما يعود إلى المشهدين الأول والثالث وما يعود إلى المشهد الثاني. الأولان سرد مكثف يَسْبر دواخل الذات من خلال رصد صورتها في الطبيعة، أما الثاني فيشخص. والتشخيص - كما تشير إلى ذلك مبادئ السرديات- هو الشكل التوسطي الذي يودع الحياة ضمن حدود الفعل المحسوس. إنه أداة التحول من القيم المجردة في شكلها المجرد، كما تمثل في الذهن خارج أي سياق، إلى وجهها المتحقق باعتبارها صيغة إيديولوجية موسومة. فلا يمكن التفكير في الصيغة المجردة إلا من خلال أشكالها المرئية. والحدث شكل مرئي، لذا وجب النظر إليه باعتباره الممر الضروري، بل هو الشرط الذي تفترضه الأفكار لكي تشق طريقها إلى الوجود الفعلي. فالمتلقي لا يلتقط في التجربة المحسوسة مفاهيم مجردة، بل يتعرف على وقائع هي سبيله الوحيد لتمثل المفهوم على شكل سلوك فعلي أو محتمل. وتلك هي إحدى الوظائف الرئيسة للسرد في كل أشكاله: التخلص من الرسم التجريدي للقيم وصبها في بالوعة الحدث الزمني. وعبر الحدث المروي يغتني المجرد وتزداد المساحات التي يغطيها اتساعا.

وليست تلك هي الغاية من المشهدين الأول والثاني: حقيقة الناس ليست هي حقائق المتصوف، إن التعبير عنها لا يمكن أن يتم من خلال حدود مألوفة، فالشمس والليل والظلام لغة أخرى في قاموس الباحث عن مساحات كبرى للذات، وأفق المناضل اليساري لا تتسع له أحلام العامة.

استنادا إلى كل هذا، فإن الرواية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لا تشكل كلا تبنيه صيرورة حدثية يمكن أن تقود إلى إشباع سردي وفق ما يشتهيه هوى السارد أو هوى القارئ. إن بناءها

مجهض من الناحية الحكائية، فليست هناك أحداث بالمعنى السردي للكمة، بل هناك وصف لوقائع لا يمكن تجميعها من أجل خلق بناء حكائي. ولكنها من الناحية السردية مليئة بالممكنات القابلة للتحقق من خلال مجمل الإحالات الرمزية والتاريخية الواردة في الفصلين الأول والثاني. وبيان ذلك أن الرواية لا تبني حكاية مفردة وفق ترابطات السرد الكلاسيكي، بل تسرد وقائع لكي تحقق مجموعة لا حصر لها من الحكايات: بإمكان القارئ أن يستحضر كل القصص الخاصة بالخلق، وبإمكانه استحضار قصص الأنبياء والمتصوفة وأساطير الطيور وبركات الأولياء، ومعجزات الرسل. إن النص لا يشتمل على قصة - للقصة قواعدها- إنه خزان لقصص مودعة في ذاكرة النص وذاكرة المتلقي.

وذاك هو المفصل الذي يشد مشاهد الرواية بعضها إلى بعض: إسقاط الحدثي لإلغائه، واستحضار الحلم والدهشة لاستثارة أكبر عدد ممكن من الحكايات الكامنة. إن الأمر يتعلق بالبحث عن حقيقة يمتد مداها إلى ما هو أبعد من المعطى المجسد في تفاصيل الحياة التي تنتمي إلى اليومي. إن المرئي، في عين السارد، محسوس وتدركه العين وتقيس مداه، أما جوهر الرؤية الصوفية فهو ما يمكن أن تقود إليه حالات الجذب التي سيحياها البطل في عل، في الجبل بعيدا عن أرض الناس وهمومهم الصغيرة. ويلاحظ القارئ أن وصف المقاطع الحدثية «وصف بارد» يتم على شكل روبورتاج يكتفي بالتقاط ما يحدث. إن الحياة تسير بخطى رتيبة تؤثثها مشاغل يومية لا تخلق تراكمات تنذر بالتحول العاصف.

وهذا ما يفسر لماذا لا تبدأ الرواية بأسلوب «الحكي البسيط» الذي يقدم بورتريه الفعل أو الشخصية من حيث وظيفة الأول أو انتماء الثاني. إن تحديد سلسلة الوقائع الممتدة ضمن خيط زمني

يوضع داخل منطق «الروابط السببية» لن يبدأ إلا مع المشهد الثاني، حيث تهدأ الذاكرة لتستعيد ما مضى، أو تسقط ما يمكن أن يفسر وقائع المشهد الأول.

ففي مقابل العالم الذي يلفه الغموض، هناك آخر «صريح» و«واضح» وهو ما يشكل الشق الثاني من التمييز. إنه عالم يتبلور ضمن تسلسل حدثي يكتفي السرد داخله برصد تحولات الفعل الذي ينتمي إلى المعيش بكل روتينيته وطابعه المكرور (المشهد الثاني الذي يكتفي بسرد وقائع طفولة عبد الحي السراج في حضن للا الطام، وبعد ذلك وهو وحيد يجوب شوارع فاس متنقلا من امرأة إلى أخرى): إن بدايته تشبه كل البدايات:

«حادث الدراجة الهوائية كان وراء كل ما حدث. فلو أن سيد الحبيب في ذلك الصباح لم يركب دراجته لما كان قد حدث كل ما حدث، لو كان قد تركها في الدار وصعد إلى باب بوجلود ليمتطي الحافلة ويصعد إلى دار دبيبغ لما كان قد حدث ما حدث، ولكنه جال بالدراجة عدة جولات وكان عرقانا وقلبه يدق فتوقف عند البقال وطلب زجاجة كوكاكولا باردة جدا فأخرجها البقال من الثلاجة وفتح سدادتها فتلقفها سيد الحبيب وجرعها دفعة واحدة فتوقف قلبه وسقط ميتا إلى جنب دراجته» ص 47.

إنها البداية الثانية داخل البناء الروائي ولكنها ليست الأصل. إنها تشير إلى الطفولة وإلى الحياة الشقية والبحث عن لقمة العيش في حارات فاس وشوارعها، وبعدها النضال والصراع من أجل البقاء والهروب من أعين «البصاصين». إن البداية الحقيقية هي ما يستقر عليه «الوعي» الذاتي والنصي لحظة الالتحاق بالجبل. ولحظتها يتم التحول من «الصحو» إلى «السكر»، وهي الثنائية الفاصلة بين العيش والانتشاء. ثنائية ستجد تجسيدها في التباين بين ما يؤثث الأرض (السفح) وبين ما يؤثث السماء (الجبل):

-هنا أحداث متتالية، وهناك الزمن المسترسل في الذات التي يتحرك محيطها وهي ثابتة.

-الحياة في الجبل كم لا متناه، وهي في السفح جزئيات دقيقة.

- هي في الجبل مدى واسع لا تحده العين وزمن لا ينتهي، وهي في السفح تدبير لشأن يومي يشمل النوم والأكل والشرب، وأسرار الجيران.

-الحياة في الجبل تكتشف النور في النور والظلام في الظلام، وهي في السفح نظام مرتبط بوظائف النور والظلام، والفصل بين الليل والنهار، بين النوم والصحو، وبين العمل والراحة.

لذلك فالآليات السردية التي يضعها الحكي بين يدي القارئ وكذا تفصيل البورتريهات الخاصة بالشخصيات، تسير في اتجاه تثمين سرد يتجاوز حدود رصد الوقائع وتنظيمها وتصريفها وفق غايات بعينها، لكي يحول فعل السرد إلى أداة تتقدم في الوصف ومن خلاله. فالوقائع الوحيدة التي يمكن أن نقف عندها هي ما يمثل أمام عيني السارد، أو ما يمكن أن تأتي به الذاكرة كمعادل لما «يروى» في حاضر خرج من الخطية الزمنية لكي يلج عالم التوهان الداخلي.

«أشرب كأس الدهشة

وأقلب الموازين وأغير اتجاهات الريح

فأنا من يركب ظهور الجبال ومن يزيح الشمس عن أماكن المغيب ومن يضاهي الأشياء التي لا تضاهى

أنا صاحب الشطحات

أنا الضوء في عيون العميان» ص28-29

بهذه الصيغة وأمثالها تحاول الرواية، في مشهدها الأول، تقديم

عالمها الآتي إلى القارئ. فالبداية في الأصل هي النهاية والختم والتوقف والتلاشي والذوبان في محيط «طبيعي» يعيد للذات قدرتها على الحركة خارج إكراهات «المُعَد» و«الممَهد» وخارج حُجُب القانون والثقافة والقيم المتعارف عليها. لسنا في حاجة إلى معرفة سردية مضافة لندرك سر ما سيقع، إن المشروع السردي يتخلى عن غاياته، ليعوضها بالإحالات الثيمية التي يتضمنها الجبل. فالصاعد للجبل ليلا لا يخرج عن سجل الحالات المذكورة أعلاه. لذلك نعاين، منذ السطور الأولى للرواية، حالة مزج قصوى بين بورتريه الشخصية وبين رهبة الطبيعة وجلالها. فالبطل لا يبدأ رحلة، إنه ينهي مسارا وصل حد الإشباع الأقصى ضمن حالات «المعيش» العادي. ولم يبق سوى الجبل حاضنا للصورة التي استقر عليها الحدث الروائي كحالة ختْم لا تحقق أي شيء سوى فتح الرواية على عالم غير مأهول بلا مادة للحكي.

حالات التشظي هاته هي ما يفسر قيام الرواية على نمط «المشاهد» المستقلة عوض الأقسام التي تنساب ضمن الزمن وإكراهاته، ويفسر التفاوت في إيقاع السرد وأنماطه، ويفسر أيضا، وربما أساسا، «مركزية» الوعي الحاكي وانحيازه إلى دائرة قيمية يمثلها البطل في كل حالاته، طفلا وراشدا وخياطا ومناضلا وباحثا عن السكينة في أعالي الجبال. وهذا أيضا ما يفسر لماذا لا يتم الكشف عن هذا الانحياز من خلال معرفة ملفوظية سهلة الإدراك والتداول والاستيعاب. وهي المعرفة التي يستند إليها عادة كل سرد تقليدي من أجل «الحكم» و«التقويم» و«الوصف» والفصل بين دوائر الشخصيات وبرامجها. إنه يعوضها بمعرفة تلفظية تتضمن «رؤية» مهووسة بالمطلق، رؤية تسرب الوعي عبر المشاهد الموصوفة لا عبر الأحداث المروية: تمييز الفعل الواصف عن ذاك الذي يقوم بسرد الأحداث، والخلط بين أشياء الطبيعة واستعمالاتها الرمزية.

استراتيجية سردية من هذا النوع هي مبرر التميز بين حالتي السرد هاتين: عالم الذات، وهو العالم المتشظي والمجزئ وغير القابل للجمع ضمن سياج وجداني واحد. ويتضمن هذا العالم مجموعة من الأحكام والتأملات والتفسيرات واستعادة ما احتفظت به الذاكرة أو أوحت به اللحظة بلغة صوفية قائمة على تأويل ما حدث لا على سرد ما جرى. إنها في الواقع سلسلة من المقامات الصوفية التي لا تدرك كوقائع قابلة للسرد، بل كحالات يلزم العلمُ بها العلمَ بما تحيل عليه داخل النفس لا خارجها:

«وأين أنا الآن؟

أنا قريب من القريب» (12)

«لم تعد لي رغاب صغيرة أو طموحات أو أمان، فأنا أنتظر البشائر، ولست قانطا أو ملولا فالوقت لي أصرفه في هذا الذهاب، وأنا ذاهب حتى مع قر الليالي، ونومي في العراء أو تحت الشجر مستندا إلى صخور الجبل» ص 12-13).

«وأنا الآن في المنازل كلها، فما شأني بالدخول الخروج؟» (ص 13)

«الوجود علامات

والعلامات هي دليل الوجود» (ص11)

وتعد هذه الصياغة السردية الخاصة وكذا تغير الضمائر والأسماء، ضمن هذه الاستراتيجية، مبادئ أساسية في عمليات الفصل بين «الستر» و«التجلي» بالمفهوم الصوفي للكلمتين، أي ما يمكن من الفصل بين وضعيات إنسانية يتعقبها السرد ويرسم حدودها داخل الزمن ويروي من خلالها جزئيات اليومي وانشغالاته، وبين حالات وجد يخرج فيها السرد عن وظيفته الأساسية كخالق للحدث

وضابط لإيقاعه، ليتحول إلى أداة تلهث وراء وصف «قيامي» (من القيامة) للطبيعة يثير الرعب والخوف والإجلال في الوجدان، وينفصل عن الزمن باعتباره تحولا يلحق الحالات والكائنات والأشياء.

للسرد هنا إيقاع خاص. إن مادته لا تتشكل من أفعال إنسانية ضمن محيط إنساني، إنها تحولات الطبيعة وانبثاق الضوء من الظلام ودخول الظلام في الضوء: الليل جزء من النهار والليل هو النهار والجبال في كل مكان ولا شيء سوى الطبيعة التي تحاصر النفس من كل الجوانب وتفتح أمامها أبوابا لم تلجها من قبل. وتذكر هذه اللوحات المتتالية التي يقدمها السرد في بداية «مشهديه» الأول والثالث بحالات الخلق الأولى حيث روح الله وحدها مبدأ لتنظيم الكون، فالسارد يذكر في الصفحة الأولى من الرواية أنه قضى ستة أيام في الجبل (زمن الخلق).

العلامات وحدها لها حق الخلود في اللغة والذاكرة والعين، أما الأشياء فعَرَض لا يتحدد إلا بجوهره المستعصي على الإدراك. فكما يضيق الحلم بالعلاقات المألوفة بين الأشياء والكائنات، تضيق مقامات الصوفي بالسرد أيضا. فالمقامات شبيهة باللذة، إنها نقيض الحركة، متى تحققت توقف الفعل وانصهرت الذات في سيرورة التلاشي الذي يلغي المحيط الآهل. إن السرد رحلة في الواقع، أما التأمل فرحلة في الذهن. لذلك لا يتعلق الأمر هنا بوصف يخفف من عبئ السرد ويبطئ الخطى ويهدئ من الإيقاع وينوع من الوضعيات. إن للوصف هنا وظيفة أخرى، إنه «يصور» حالات الذات كما تبدو في الأشياء. لذلك، فإن الطبيعة لا توصف لذاتها، إنها هنا كما يجب أن تكون أو كما تود العين أن تراها، أو كما تتسرب إلى العين من خلال حالات المقام الذي يحول كل شيء إلى وعاء قادر على استيعاب ما لا يحتمله إنسان من الشحنات الانفعالية. لذلك لا

نتعجب إذا أصبح السراج وسنانا، وتحول الخياط إلى موزع لمياه أخرى غير مياه الصنبور.

إن الوسنان (الاسم الحركي لعبد الحي ووجهه الصوفي) ليس هو النائم، بل هو الزاهد في الدنيا، والمعرض عن ملذات سريعة الزوال. إنه شبيه بمقام «الغيبة» وهي «غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق» لهول المصاب أو جلل الحال (مناضل يساري يعمل مع شباب الجامعة من أجل قلب نظام الحكم). تماما كما أن الحي ليس حيا بالنفس، بل بالعيش في قلب الأشياء. إنه شبيه بمقام «الحضور» الذي هو «الحضور بالحق لاستيلاء ذكر الحق على القلب»[1]، إنه العين الساهرة على مصالح الوطن والناس. والسراج ليس هو الراكب أو صاحب السرج أو صانعها، بل هو المقيم لصدور المطايا بحثا عن مرتع جديد للروح في قلب الجبل لامتلاك رؤية أوسع واحتضان مدى أكثر اتساعا. ليس هو أول من فعل ذلك، فعلها النساك والزاهدون في الدنيا قبله، وفعلها الثوار الباحثون عن نظام جديد للكون. وفعلها الحكيم بوذا، فقد استفاق ذات صباح على رؤيا وقرر الجلوس تحت الشجرة وقال هنا في هذا المكان «سأجلس حتى يبلى جسدي و يجف جلدي أو أصل إلى الحقيقة. وظل هناك صامدا .. إلى أن حل المساء وبدأ قلبه يضيء بالاستنارة الكاملة كزهرة كونية تتفتح، بعد أن ارتدت التنانين خائبة»[2] .

إن مرجعية السرد المباشرة ليست في واقع الأمر عالم الطبيعة كما توحي بذلك حدود الوصف والإيقاع التلفظي، بل هي دواخل الذات الإنسانية. إنها لحظة خارج السرد لأنها خارج الزمن، أو هي، بالتدقيق، خارج الزمن الإنساني. إن العالم الذي تصفه يوجد

---

(1) عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار الجيل، بيروت، ص 69.

(2) فراس السواح: نفسه، ص 247.

خارج الفعل المألوف. ولأنه كذلك، فإنه مودع داخل الوصف: سلسلة من الأشياء والظواهر تمثل أمام عيني متأمل «هجر» الدنيا وخبَّأ روحه في الطبيعة، الليل والضوء والنهار والنجوم وعين لا تنام. إن نزع السياق الإنساني عن هذه الظواهر هو تخليص للسرد من قوانين السببية كما تتجلى في المنطق الرابط بين اللاحق والسابق، والأول والثاني، لكي يتجول في أقانيم الوجود بدون ضابط، لا يروي أي شيء ويكشف عن كل شيء.

إن الأمر يتعلق بتصوير لذات هاربة من الفعل ولا تَهُم بالفعل، ذات «مخطوفة» تسكنها «شطحات الحال» تحاول بكل قواها الوجدانية المستمدة من روح العرفان زحزحة ما تعارف عليه الناس، وإلغاء الروابط الأصلية والمفترضة بين دال التعرف ومدلوله والقضاء على كل حالات التوتر بينهما رغبة في امتلاك الكون في اللغة ومن خلالها وعبر إمكاناتها وحدها. إنها الرؤى ذاتها التي ستقود السارد لاحقا إلى تسريب «العجيب» و«المدهش» و«الغريب» إلى «عوالم الواقعي» من خلال خلق ترابط بين ملكوت التوحد والانعزال الصوفي في أعالي الجبل، وبين بداهة العلاقات الإنسانية كما تتحقق في الوظائف الاجتماعية.

وهي كذلك من حيث قدرتها على الجمع بين أهواء شتى ضمن إطار طبيعي واحد، هو وحده يملك القدرة على الجمع بين النفس اليساري والنفس الصوفي، الرغبة في التسامي على مغريات الدنيا (عالم خال من الطبقات والظلم والجور)، والذوبان في شيء آخر غير ما يأتي إلى العين عبر الحواس (عالم مليء بالحب والطمأنينة القصوى). فما الذي يفصل بين حياة اليساري الذي يعيش قناعاته على شكل توحد مطلق في الفعل، وبين صوفي لائذ بالجبل بحثا عن حب كلي يمنح النفس السكينة؟ لا شيء سوى الحلم الفاصل بين ما يجب أن يتحقق في الأرض، وبين المقامات التي تشد إلى السماء.

«الأنا» بين الممنوع وسلطة الزمن(*)

إن النشاط السردي، بما هو صياغة للفعل الإنساني ضمن اللغة ووفق إكراهات الضمائر النحوية ومرجعياتها الدلالية، لا يشكل طريقة بريئة في عرض سلسلة من الأحداث المترابطة فيما بينها. إنه أكثر من ذلك، إنه الأساس في تشكل المعنى، بل هو شكل من أشكال وجوده وشكل في تجليه وفي تلقيه أيضا. فلا يمكن لكل أحداث الدنيا أن تشكل قصة مكتفية بذاتها خارج الفعل الذي ينظم ويرتب ويقدّم ويؤخر ويفصل ويختصر ويحذف، وهي عمليات سردية هامة تكفلت السرديات المعاصرة بشرح قوانينها الدلالية والتركيبية على حد سواء. فالمعنى ليس هبة من المؤلف، إنه سيرورة تتشكل وتنمو وتنتشر في الحدث ومن خلاله استنادا إلى عين ترى وتسمع وتلتقط الضمني والمألوف والخارق، وفق ما يشتهي ذلك الوعي المركزي الذي تصدر عنه الرواية، أو ضدا على إرادته في كثير من الأحيان. وهي طريقة أخرى للقول إن الحدث ذاته ليس فعلا معزولا ، وإنما هو تجميع لوحدات تقود بالمنطق والضرورة إلى خرق متصل ما، أو الانزياح عن مسار زمني مألوف. «إن الحدث شيء وقع ولم يكن من الضروري أن يقع» على حد تعبير لوتمان.

لذلك، فإن «الأنا» و«النحن» و«الهو» و«الأنت» وكل الضمائر

(*) قراءة في رواية "سمر كلمات" لطالب الرفاعي

الأخرى هي في أصلها أدوات نحوية منظمة للخطاب ومحددة لمصادره، أو هي بدائل تركيبية لا يمكن لأي خطاب أن يستقيم دون وجودها، إلا أنها ليست غريبة عن الصياغات الخاصة ب« الحقائق» الاجتماعية والنفسية الموضوعة للتداول من خلال صوت السارد أو من خلال ملفوظات صادرة عن الشخصيات، أو من خلال الإحالة «المحايدة» على أفعال وسلوكات يقوم بها الفاعلون في النص، أو يسقطونها كإمكان قابل للتصور وفق ما تبيحه العوالم الممكنة التي يبنى ضمنها النص السردي.

وعلى هذا الأساس، فإن أي اختيار لضمير ما إنما هو، بهذا الشكل أو ذاك، اختيار لموقف من الحقيقة وطريقة في صياغتها. فجهات النظر التي تتحدث عنها السرديات مصدرها هذا التباين في الموقف من الحقائق الموضوعية منها والمخيالية، وليست مجرد كشف عن الصوت الذي يحكي أو العين التي ترى وتفصل وتبئر. ف« تشكل الدلالات ليس مفصولا عن التجربة المتحققة لفعل اللسان الذي نتسلل من خلاله إلى الواقع»[1]، ومن خلاله ننتج المعرفة ونستثير الأهواء وكل الانفعالات المشكلة لهوية ومصائر الذوات الفاعلة في النسيج الحكائي. إن إنتاج ملفوظ ما هو في الوقت ذاته إعلان عن ميلاد الذات الفاعلة ورسم لحدود الخطاب الذي ستتحرك داخله هذه الذات.

إن لعبة الضمائر هذه هي التي حاولت رواية «سمر كلمات»[2] للروائي طالب الرفاعي الاستناد إليها من أجل رسم حدود مجالها

(1) Denis Bertrand: Précis de sémiotique littéraire, éd Nathan, Paris 2000, p 64

(2) طالب الرفاعي : سمر كلمات، دار المدى للثقافة والنشر، 2006

السردي. فقد استثمرت إلى أقصى الحدود، في أفق صياغة عوالمها الدلالية، ممكنات الأنا السردية وخصوصياتها في صياغة الحدث ونشر المعرفة واستحضار عوالم الذات والغير على حد سواء. وهي بذلك تقدم لنا شكلا روائيا يبنى ضمن تعددية صوتية لا تنوع في اللغة وفي مستويات الوعي ودرجات الانتماء الاجتماعي والتلفظي للخطاب، ولكنها تقوم بخلق عوالم منفصلة عن بعضها البعض من حيث الرؤية السردية، ومن حيث الحقائق التي تنبعث من الفعل والوصف والاستعمالات الرمزية للفضاء والزمان وأشياء المعيش اليومي. فالحقيقة الوحيدة التي يمكن للقارئ التعرف عليها هي الحقيقة التي تبنيها الرواية، والرواية لا تفعل ذلك من خلال وعي سردي مركزي يعرف كل شيء ويتحرك في كل الفضاءات، فلا وجود هنا لعين شاملة، بل تفعل ذلك من خلال نشر التفاصيل الحياتية العادية التي تصوغها «أنات» منكفئة على ذاتها فيما يشبه الارتداد اللحظي إلى الوراء.

تتألف الرواية من عشرة فصول، كل فصل مستقل بذاته ولكنه يروي الأحداث نفسها من زاوية نظر شخصية من الشخصيات: هناك سمر، وطالب الرفاعي وجاسم وعبير ودلال وسليمان وريم. وهي الشخصيات الرئيسة التي تتناوب على سرد أحداث الرواية مع بعض الامتيازات التي تمنح لسمر وطالب(كل منهما يحكي حوادث فصلين)، الأولى باعتبارها قطب الرحى في كل ما يجري، والثاني باعتباره الخالق الفعلي لكل الشخصيات، أي مؤلف الرواية التي تُروى أحداثها بما فيها أحداث كتابة الرواية والبحث عن الشخصيات و« تصميم انفعالاتها وتوجهاتها ». وبذلك تتخذ عملية التخييل طابعا مركبا. فطالب الرفاعي شخصية تتحرك ضمن عوالم القصة التي تجري أحداثها أمام أنظار القارئ، ولكنه هو مؤلف الرواية وخالق

شخصياتها كما يصرح بذلك في أكثر من موقع، وكما تشير إلى ذلك الأصوات الساردة. ولهذا الأمر أبعاد كثيرة لعل أبرزها التداخل الممكن، والحاصل، بين تفاصيل الحياة اليومية كما تتحقق فعليا وبين أشكال التفكير في هذه التفاصيل وصياغة أفكار حولها.

وهذا ما يبدو من خلال عنوان الرواية ذاته. فهذا العنوان ملتبس وغامض ويحيل على أكثر من سجل دلالي. فقد يكون إحالة على لعبة لغوية تجمع بين فعل السمر، وهو نشاط ليلي مرتبط منذ القدم بالحكايات والأنس، وبين الكلمات باعتبارها مادة السمر وأداته المثلى. وقد تكون كلمة «سمر» اسم امرأة صنعتها كلمات مؤلف تستهويه لعبة الخلق التخيلي لعوالم تستقل بذاتها، بمجرد ما يستقيم وجودها، وتصبح هي الأخرى جزءا من الحقائق التي بها نحيا وفيها نودع جزءا من أحلامنا. فالحياة، في نهاية الأمر، ليست سوى مواقع متنوعة تحيى داخل اللغة حيث الكلمات في سمر دائم مع بعضها البعض. إنها ما يستمر في الوجود عندما تختفي كل الأشياء.

سمر امرأة في السابعة والثلاثين موظفة في بنك، ومطلقة منذ أكثر من عشر سنوات من زوجها وليد، وهو بيسري، أي مواطن كويتي ينتمي إلى طبقة العمال والأجراء، ومرتبطة برجل (سليمان) تعيش معه في شقته أغلب أوقاتها، إلا أنها تقرر فجأة الزواج بجاسم (رجل أمن) طليق أختها عبير، أستاذة جامعية محافظة تؤمن بأهمية الفوارق الاجتماعية، بما فيها التميز بين الأصيل وغير الأصيل. وسيكون هذا الحدث هو المفصل الذي سيغير حياتها تغييرا كليا. لقد طردها أبوها من المنزل العائلي بشكل نهائي، فسلوك من هذا النوع لا يمكن أن تقبل به أسرة محافظة. أما طالب الرفاعي فهو، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، مؤلف الرواية - لا كما هو مكتوب على صفحة الغلاف، بل باعتباره شخصية تدعي كتابة هذه

الرواية - موظف في المجلس الوطني للفنون والآداب، سيقع في غرام ريم بطلة من بطلات روايته هذه، وهي شخصية تعرف عليها عبر سمر التي يحكي لريم عنها باعتبارها بطلة من ورق، وريم هي التي ستكون بطلة روايته التي يكتبها في الرواية الحالية. وتنتهي الرواية بعدول سمر عن الارتباط بجاسم، وتختار العيش مع سليمان نهائيا.

وعلى الرغم من أن الممكنات السردية المرتبطة بضمير المتكلم محدودة جدا، فهي لا تتجاوز التعبير المباشر عن تجربة فرد معزول يحاول جاهدا التخلص من ربقة النحن التي يختفي وراءها «الهو»، السارد المحيط بكل شيء والموجود في كل مكان، فإنها مع ذلك تمكن من التخلص من ثقل «الحقيقة الموضوعية» التي تفرزها- أو تفترضها - آليات الوصف الخارجي للوقائع والأحداث ونفسيات الشخصيات وردود أفعالها. إن آثارها شبيهة بآثار «الوضعة» الأمامية في النصوص البصرية (الصورة الفوتوغرافية خاصة)، فهي لا تقول إلا ما يعود إلى محيطها المباشر، ولكنها تمتلك القدرة على استدراج العين إلى مواقعها الحميمية حيث الانفعالات «طازجة» لا تخضع لرقابة العين الأخرى، عين السارد الوسيط، وحيث الحقيقة جزئية لكنها مبهمة وغامضة غموض «الهو» الداخلي المظلم الذي يتحمل عبء الاجتماعي وإكراهاته. إنها ككل حقائق الذوات المفردة غير نهائية وهشة، ولكنها في ارتباطها بالأنات الأخرى تفك أسر الرائي وتمنحه فرصة المقارنة بين كل الحقائق: كل شخصية تروي أحداثا هي ذاتها ما ترويه الشخصيات الأخرى، إلا أن كل حدث يُبنى استنادا إلى حقائقه الخاصة.

وعلى هذا الأساس، فإن غياب مرجعية قيمية (الصوت السردي الكلي) يستند إليها القارئ من أجل تصنيف الشخصيات والحكم على

سلوكها هو القيمة الأساسية في الرواية، بل لا يمكن فهم الآليات الداخلية لإنتاج كل الآثار المعنوية إلا من هذه الزاوية: فانتفاء المركز هو انتفاء للحقيقة المطلقة والثابتة، انتفاء للكلي والشامل والمعطى خارج العلاقات الإنسانية وخارج الحدث. فالحقائق لا قيمة لها في ذاتها، بل هي كذلك في علاقتها بالحقائق الأخرى. فما دام الحدث الواحد مصدرا لحقائق متنوعة، فإن الحقيقة الكلية ليست هي ما تقوله هذه الشخصية أو تلك، بل هي ما تقوله كل الشخصيات جزئيا أو كليا. فليس هناك من حقيقة نهائية وثابتة، وليس هناك من تصنيف يحمل في ذاته عناصر تكوينه ولا يقبل المراجعة. وهذا ما تؤكده الاختيارات المتنوعة للشخصيات إن على المستوى الفردي أو على المستوى الجماعي:

-أحبت سمر وليد، البيسري، فعارض الجميع هذا الاختيار بحكم التباين في الانتماء الاجتماعي، وأصرت على اختيارها، فتزوجته، لكنها اكتشفت أنه ضعيف الشخصية بلا خيار ولا عمق، فانفصلت عنه، وعادت إلى بيت أبيها.

- تزوجت أختها عبير من رجل ينتمي إلى عائلة غنية، و«أصيلة»، فاختلفا في كل شيء. فأدمن على الكحول والنساء وقرر في النهاية الانفصال عنها.

-ريم فتاة نصف كويتية (أمها انجليزية) ولدت في إنجلترا وعاشت جزءا من حياتها في لندن، ولا تتقن العربية، ومع ذلك تزوجت بطريقة تقليدية حماية لمصالح العائلتين، واستمر الزواج.

-سليمان تزوج بفتاة أختارتها الصدفة، أصر على الزواج بها رغم نصائح أخته، ستموت منتحرة، وسيحمل وزر هذا الانتحار، ولن يشفى منه إلا بعد ارتباطه مع سمر.

وتلك هي القوة الضاربة للتشخيص. إن الواجهات لانفعالية الموازية، تلك التي لا تستند إلى التصنيفات المسبقة، تشكك في كل شيء. فالارتباط بالحياة والممارسة اليومية يسهمان في إعادة النظر أو تنسيب كل الحقائق: في القرارات الفردية وفي لانتماء العائلي. لذلك لن يفيد إلركون إلى التقسيمات الكبرى، كما لا يفيد الاطمئنان إلى النوايا والأحكام الجاهزة. إن الرواية تسقط من حسابها الفصل بين الأصيل وغير الأصيل، بين الفقير والغني والمثقف وغير المثقف. ولكنها تسقط من حسابها أيضا الانحياز الكلي واللامشروط إلى هذا الطرف بحكم «طبيعة الأشياء»، أو الوقوف ضد ذاك بـ«الطبيعة» ذاتها أيضا. إن العودة من جديد إلى الخبرة الفردية كما تتحقق في وضعيات إنسانية ملموسة هي السبيل الوحيد لبلورة قيم جديدة أساسها الفرد واختياراته التي تتم خارج أي إكراه (اجتماعي أو ديني أو أخلاقي أو سياسي) سوى إكراهات المسؤولية الفردية التي يمكن وحدها أن تراعي اختيارات الآخر وتحافظ عليها.

وتلك قيمة أساسية لا يبنيها موقف فكري مسبق، بل تبنى ضمن الاستراتيجية السردية ذاتها، وهي استراتيجية تضع «الأنا» (كل الأنات) أمام نفسها في لحظة زمنية مضبوطة وفي فضاء مضبوط، وعليها أن تختار. نحن أمام لحظة من لحظات الانفصال الحاسمة، أو أمام زمن البين بين، ما يدعو إلى الحسم والتحول، أو ما يشير إلى التشظي خارج أي زمن، إما أن نقبل وإما أن نرفض، وليس هناك من خيار ثالث.

إن درامية اللحظة وقوتها مستمدة أيضا من الاستراتيجية التي تتحكم في اختيار الشخصيات. فكل الذوات الساردة والفاعلة في النص الروائي، عدا دلال وأختها الصغرى، تتراوح أعمارها بين

الثلاثين والأربعين، وهي سن حرجة ومقلقة، فهي تشير إلى مرحلة بين الشباب والكهولة، مرحلة الإحساس الحاد بثقل الزمن، مرحلة يشد فيها كل شيء إلى الوراء، وكل شيء يقود دون رحمة إلى مصير معروف: خطوة في فضاء التيه والانطلاق خارج إكراهات الزمن، وخطوات يجرفها إيقاعه الرتيب وهو يزحف بطيئا هادئا على كل مظاهر الحياة في الإنسان، بدءا بالترهل والتجاعيد التي تتسلل خلسة إلى الجسد، وانتهاء بشيخوخة النفس وتراجع الأحلام.

وبموازاة مع سن الشخصيات وحدة الضبط الزمني، هناك حالة التوتر القصوى التي تمثلها الإشارات الضوئية على رأس كل شارع. فالرواية في كل فصولها، وفي كل محطة من محطات الاستذكار لا تتوقف عن التذكير بحالة الضوء: فالضوء إما أحمر وإما أخضر وإما أصفر. ولا تعنينا هنا الوظيفة التنظيمية لتبادل المواقع هذا، فما هو أساسي هو الإحالات الرمزية الضمنية الواعية أو غير الواعية لهذه الحركة الضوئية. إن الاسترسال على مستوى التذكر لا تقطعه سوى الإشارة الضوئية الدالة على التكسير للإتيان بالمزيد من التوتر: تكسير لإيقاع السرد: التوقف عن التذكر والانتباه إلى المحيط الفضائي وتفرع الشوارع والاختيارات التي يمنحها تعدد الاتجاهات فضائيا واجتماعيا. وتكسير لإيقاع الزمن أيضا، العودة إلى اللحظة والانتباه إلى ضغط الزمن. وضمن هذه التحديدات الأولية يمكن إدراج صورة بصرية للبناء القيمي الاجتماعي كله من حيث هو بناء قائم أساسا على الممنوع والمباح والمسموح به: الممنوع الاجتماعي والأخلاقي والديني. وذاك هو ما تطمح الرواية التمثيل له.

لذلك، فإن الانفصال المشار إليه لا يطال الحدث، فالحدث لا قيمة له خارج وعي الشخصيات ومواقعها (فصول الرواية كلها

تروي الأحداث نفسها ولا أحد من الشخصيات يصل إلى محطته النهائية، فلا شيء يتجاوز القصد)، إنه في الرؤية وفي طبيعة الحقائق التي تبنى ضمنه ومن خلاله. فغياب «الهو» السارد المركزي الذي يقوم بتنظيم «معرفة موضوعية» موجودة في انفصال عن الذوات، يفتح المجال واسعا أمام بناء قصة - هي جماع الفصول العشرة - تتبلور من خلال «حقائق ذاتية» هي جزئيات حياتية يتحدد مضمونها من خلال تباين في النظر إلى الأشياء لا من خلال الأشياء ذاتها. فكل عين تبني «حقيقتها» الخاصة استنادا إلى فهم خاص للحدث المشترك وللعلاقات الإنسانية التي تنسج حوله، لا من خلال الإحالة على حقائق العيون الأخرى. فكل شخصية على حق ضمن السجل القيمي الذي تصدر عنه.

فأصل الرواية لحظة عابرة في الزمان، ولكنها حاسمة على مستوى المسار الحياتي لكل الشخصيات. إنها اللحظة التي تسبق العاصفة، أو لحظة النور الخاطف الذي يضيء ثم يختفي ثانية في ثنايا ظلام يخفي كل شيء. إن الليل سكون وعودة وتوقف للفعل. إنه لحظة من لحظات الاستعادة خارج إيقاع النهار السريع. النهار حقيقة عارية، أما الليل فستار يقي ويبيح كل حالات التأمل الوجداني. تبوح الشخصيات ليلا بانفعالاتها وهي في حالة اندفاع كلي نحو مستقبل مصيري: طالب والليلة الموعودة مع ريم، سمر وهي هاربة إلى سليمان من قهر عائلي، وسليمان وهو يستعيد تفاصيل حياته ويتجه نحو سمر. إنها نزهة قمرية في شوارع الكويت، إن الليل ناصح كما يقول الفرنسيون. تماما كما هي حاسمة اللحظة الزمنية الفاصلة بين اليوم والغد.

تبدأ الرواية بـ«قطيعة اجتماعية» كلية: تخرج سمر إلى الشارع ليلا والدم ينزف من كاحلها مطرودة من بيت العائلة وتلقي بنفسها

إلى الشارع، فضاء عار بلا غطاء ولا سلطة سوى حرية الحكم والنبش في تفاصيل الحياة الماضية:

«الحادية عشرة وخمس دقائق

شارع عبد العزيز يوسف المزيني يبدو هادئا. المسافة بين منطقة الفيحاء ومنطقة بنيد القار لن تزيد عن ثلث ساعة. شقة سليمان خلف فندق سفير إنترناشيونال.

ربما جف الدم على كاحلي. أحس الرجفة في أصابعي. وحدي ودموعي أقود سيارتي.. قليلة حركة السيارات في الشارع ... قبل زواجي من وليد ما كان أبي يسمح لي بالبقاء خارج البيت بعد الثامنة. لكنه طردني الليلة قال: اخرجي، لا أريد رؤيتك في بيتي» (ص9).

إن الأمر يتعلق بتصريف سردي لكم زمني لا يتجاوز خمس وعشرين دقيقة، وهي المدة الزمنية التي يستغرقها سرد أحداث الرواية. وهي مدة موزعة بالتساوي على كل الشخصيات. ولقد سبق أن رأينا أن كل شخصية تستقل بفصل أو فصلين وتقوم بمهمة سرد أحداث هي ذاتها الأحداث التي ترويها الشخصيات الأخرى مع الإشارة الدائمة إلى لحظة زمنية بعينها: نحن ليلا، والساعة ما بين الحادية عشرة والحادية عشرة وخمس وعشرين دقيقة. وكما هو مصير الشخصيات معلق وموزع على غايات وأهداف لم يتم الحسم فيها ولن يتم، فالأساسي في الرواية، وتلك قوتها، ليس الوصول، بل الكشف عن جوهر الرحلة وتداعياتها، فإن الفضاء الذي يحتوي الفعل ويسنده فضاء مفتوح ومتحرك، إنه فضاء المرور والسرعة والتوقف، والانطلاق من جديد، إنه فضاء الشارع، فضاء العراء والفضيحة والكشف الكلي. فالشارع الذي هو مهد الفعل في الرواية ومهد التذكر والإسقاطات الآتية، لا يتم تمثيله إلا استنادا إلى وجهه

الرمزي، الشارع رمز التدجين الإنساني وضبط لحدود السلوك وحجمه واتجاهه: تضيق جنبات الجدران العازلة ويتسع نفوذها حتى يتحول الشارع إلى حميمية اجتماعية، بعد أن كان المنزل قديما (الخيمة) دالا على حميمية فردية. إن اتساع مجال الثانية تقليص من حجم الأولى ونيل من خصوصية الفرد.

إن الشارع هو أيضا رمز للفضاء المتهي، رمز للفضاء «المعدل» و«الممهد»، إنه الوجه الثقافي للوجود الإنساني، أو هو آثار الإكراهات الاجتماعية التي تلاحق الفرد في كل مكان: تشير الرواية في أماكن متعددة إلى الرغبة في التنكر والتخفي عن أعين الناس: «نجلس في مكان لا يرانا فيه أحد». لذا فهو العراء أيضا حيث لا يختفي المرء سوى في ملابسه، وهو الواجهة أيضا حيث يضطر الفرد إلى تقديم نفسه وفق ما يشتهيه الآخر. ويكفي أن نشير هنا إلى أن الرواية تبدأ بحركة في الشارع وتنتهي بأخرى في الشارع أيضا، وكأن الحياة الحقيقية هي تلك التي تمارس في الشوارع. وتبدأ ليلا وتنتهي ليلا، كأن فضيلة النهار ليست سوى غطاء لرذائل الليل التي لا تنتهي.

ولن يكون الزمن ذاته،كما سنرى ذلك، غريبا عن سيرورة تشكل العالم الروائي وممكناته الدلالية. فالضبط الزمني تأكيد لخصوصية اللحظة. إنها لحظة فريدة حقا، فهي الفاصل بين زمنين: اليوم والأمس وما سيأتي. إنها الحادية عشرة وعشرين دقيقة، بداية النهاية واقتراب من التحول، أي الانتقال، وربما المآل الجديد أيضا. لذلك فالأنا الساردة تبوح بما في مكنونها بما يشبه البوح السريري، والبوح هو استعادة لحقبة من تاريخ شخصي وجماعي استعدادا للقفز إل الأمام: ضرورة اتخاذ القرار، ليس هناك من الوقت سوى ما يكفي للفعل، إنه زمن الضرورة. وهي الضرورة التي

يؤكدها التذكير الدائم بالزمن، وتحديد الفضاءات التي تتحرك داخلها الشخصيات:

- «الحادية عشرة وخمس دقائق

شارع عبد العزيز يوسف المزيني» (الفصل الأول ص 9)

-الساعة جاوزت الحادية عشرة بقليل

... منطقة «الشعب البحري» (الفصل الثاني ص39)

- «الحادية عشرة وعشر دقائق للتو تركت البيت» (الفصل الثالث ص 63)

- «الحادية عشرة وثلاث عشرة دقيقة

...خلف فندق إنترناشيونال، مجمع الأبيض يطل على البحر» (الفصل الرابع ص93)

وهكذا إلى آخر الرواية، كل شخصية تحرص على ضبط الزمن بالدقائق. إن الأمر يتعلق بإشارة إلى سباق لا هوادة فيه مع الزمن استنادا إلى لحظة زمنية تستوعب كل الذكريات، واستعادة لكل الكم الزمني الضروري لتجاوزها، إنها العودة إلى الوراء للقفز بشكل أفضل إلى الأمام: المستقبل الزاهي أو الضياع المطلق. ضغط الزمن ومحدودية المسافة وازدحام الذكريات. حصار من الجهات الأربع، والعمر يجري، ولا وقت للتردد.

لذلك لم ير المؤلف داعيا لإعطاء الكلمة لمجموعة من الشخصيات. هناك الأب والأم، وهما خارج اللعبة المستقبلية بحكم تقدمهما في السن. وهناك أربع شخصيات أخرى: هناك ألطاف وزوجها، الأولى محجبة والثاني من الدعاة، وقد صنفتهما الحكاية منذ البداية واختارت لهما سبيلا لا يشكل مادة للحكي، لأنه هو أصلا ذاكرة من ذاكرات الماضي. إن الزمن الخاص بهما زمن ولى،

ولا تشير الحادية عشرة إمكانية للتحول، لأن التحول عندهما قد حصل، إنه تحول إلى الماضي، لقد استراحوا في ثوب قناعة وحسموا في أمر الحقيقة: حقيقة الأرض وحقيقة السماء، حقيقة الفرد وحقيقة المجتمع. كل شيء عاد، بعد رحلة قصيرة، إلى حالته الطبيعية، فلا قلق بعد اليوم. ولم يعط الكلمة للطفلة سهى لأنها هي أيضا صرفت مراهقتها في الصلاة والدعوة إلى عالم بلا قلق، إنها بذلك المعادل الصغير للزوج السابق. دلال وحدها أخذت الكلمة، وفتحت طريقا ثالثا، وهو بين الاندفاع، اندفاع الشباب والفتوة، وبين القلق، ما يمثله الإرث العائلي من ثقل يحد من هذا الاندفاع.

إن «الأنا» هنا وفي جميع الحالات أيضا (الأنا السيرية والأنا التخييلية على حد سواء)، وعلى عكس ما يقوم به السارد الكلي الذي يختفي وراء حقيقة موضوعية، هي كشف جديد أو استبطان لما يمكن أن يأتي به التذكر، وما يمكن فعله استقبالا. إنه المتاح الواقعي والمخيالي على حد سواء. أما اللحظة الفاصلة بين الزمنين فهي لا شيء، إنها فترة الانتقال الحاسم بين ما كان، وبين ما يجب أن يكون حقا: إنها هروب كلي من ماضي ولى، وتوجس أو توق إلى مستقبل. إن الأمر يتعلق بخلاف حقيقي حول ما كان وما يجب أن يكون.

إنها لحظة تذكر بالقطيعة التي تشير إليها لحظة الموت، الزمن معدود ومنته، والحسم لا راد له، وتزدحم فجأة أمام ناظري «الأنا» كل تفاصيل الحياة القديمة. هنا في هذه اللحظة فقط إشارة إلى تحول وإلى فصل بين زمنين، زمن الأمس والغد: الحادية عشرة وعشرين دقيقة، لحظات وسنمر إلى اليوم الموالي، إلى حياة جديدة. وكأن القصة لم تبدأ ولكنها مستمرة، تماما كما هي الحياة كل البدايات فيها ممكنة.

موسم العودة إلى الجنوب(*)

حل مصطفى سعيد في النصف الأول من القرن الماضي بأرض الشمال غازيا، كل زاده «مُدية» وحقد تضيق به نفوس العالم أجمع. عاث فسادا في أجساد العذارى، ودك بمديته كل الحصون المنيعة، فتهاوت «قلاع الشرف الأوربي تحت وطأة أقدام الفارس الغازي»، ليعود إلى بلاده نسيا منسيا ويموت غرقا في النيل السوداني.

بعد ذلك بسنين كثيرة سيحل إدريس بالأرض نفسها أيضا، على هيئة الغزاة القدامى شاهرا «سيفه» في وجه عذارى مدريد ولندن وباريس، ويفعل بمديته ما فعله سلفه، فمثله كان يملك قلبا يحترق حقدا ورغبة في الانتقام من «عدو» لا تنال منه سوى «المُدية» التي يحملها ذكر جُرد من كل شيء عدا «فحولته»، ليعود مرغما إلى أرض الجنوب مجنونا ويموت غرقا هو الآخر بعد أن جرفته مياه سيل جارف.

هو ذا الرابط المشترك بين روايتي «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«البعيدون»[1] لبهاء الدين الطود. كلاهما كان مسكونا بهاجس البحث عن حل لمعادلة لم نجد لها حلا لحد الآن:

(*) قراءة في رواية " البعيدون" لبهاء الدين الطود

(1) «البعيدون " رواية لبهاء الدين الطود صدرت في طبعتها الأولى عن منشورات الهلال بالقاهرة، وصدرت طبعتها الثانية عن منشورات السليكي خوان، طنجة.

الأنا مازال هو «الأنا» بنكوصيته المأساوية أو هروبه الدائم إلى الأمام أو المراوحة بين «الهنا» و«الهناك»، بلا أفق ولا أمل في المستقبل، والآخر مازال، في حالات كثيرة، هو الآخر استعماريا متعجرفا لا يحضر الآخرون في ثقافته إلا باعتبارهم ما يثير عوالم السحر والبداوة والتخلف والدونية. وضمن هذا «الصراع الحضاري» يندرج حضور الجسد النسائي في الروايتين معا، فأداة الصراع وسلاحه هي «المدية» الذكورية التي لا تمل ولا تكل، أما مجاله فهو الجسد النسائي بكل حمولاته الرمزية المتنوعة، فالمرأة في «الموسم ... » كما في «البعيدون» هي موضوع للجنس والاشتهاء والشتيمة والانتقام وكل الاستيهامات الذكورية الأخرى كالامتلاك والتحكم والسيطرة وإثبات الذات.

وهذا التصور هو ما يشكل موضوع دراستنا. فنحن لا ننوي الدخول في متاهات البحث عن الترابط أو التنافر الموجود بين ذاتين تتصارعان حول وجود حضاري إقصائي أو إدماجي أو تدجيني، فذاك موضوع آخر، بل سنحاول التسلل إلى لاوعي النص من خلال استحضار ما تنتجه اللغة الواصفة والساردة عبر مضامينها كما تشير إليها السياقات المتحققة أو الضمنية أو الموحى بها، وأيضا من خلال كل التقنيات التي يستعملها السرد من أجل تحديد بنائه وصياغة أكوانه الدلالية.

فاللغة لا تتشكل من وحدات محايدة مطواعة توضع بين أيدينا لكي ننتج خطابات منسجمة وشفافة تمكننا من رسم صورة موضوعية ومحايدة لكل تجاربنا الحياتية. إن للغة، على العكس من ذلك، ذاكرة خصبة تتكون من شبكة من الإحالات الدلالية الداخلية التي تكشف عن الاستعمالات القديمة والجديدة للكلمات، وتكشف، في الوقت ذاته، عن الرغبات المتحققة أو المكبوتة التي لا يمكن

إدراكها من خلال المضامين المرئية في اللغة وفي التجربة المحسوسة على حد سواء.

و الشيء نفسه يصدق على السرد وأفعاله وأساليبه، فـ «الأنا» و«الهو» وكل الضمائر الصالحة لنقل تجربة حياتية ما تشكل بؤرا للأحكام والمسبقات، أو هي الأدوات التي تُسرِب من خلالها الثقافة أحكامها وتصنيفاتها ومواقفها. فلا يمكن استعمال «الأنا» دون الانخراط في تصنيف ورؤية يحددان للأحداث مآلا لا يمكن أبدا أن يكون مرئيا بالقوة والوضوح نفسيهما من خلال ال «هو» الغائب.

إن الأمر يتعلق بمصافي سردية متميزة عن بعضها البعض، لكل منها موقعها في اللغة وفي السرد وله طريقته في نقل التجربة وعرضها وتصنيفها. وهذا ما تؤكده طبيعة الدلالة ذاتها، فقوة المضامين لا تأتي من الكم المعرفي الذي تحمله الكلمات، بل مصدرها نمط الصياغة والعرض والتوزيع وتنوع السياقات.

وكما سنرى ذلك من خلال التحليل، فإن «الأنا» ذاتها قد يتغير وقعها من سياق إلى آخر، فـ «الأنا» الأولى التي تدشن النص وتروي أحداثه (القسم الأول) تختلف اختلافا جذريا عن «الأنا» الثانية التي ستروي أحداثا ووقائع أخرى ضمن سياقات لها منطقها الداخلي ومرجعيتها الحضارية الخاصة (القسم الثاني)، ولها، بالإضافة إلى هذا وذاك، نبرتها التلفظية التي تمكنها من الإحالة على عوالم دلالية لا يمكن العثور عليها في خطاب «الأنا» الأولى.

وهذا التقابل بين «الأنات» هو بالضبط ما يتحكم في بناء الرواية وفي صياغة عوالمها الدلالية. فرواية «البعيدون» تخلق حالة من التداخل بين الأصوات والرؤى والإحالات الزمانية والفضائية استنادا إلى وجود «أناتين» مرتبطتين داخل كون سردي موزع على شخصيتين، لكل منهما مآلها وقدرها، رغم كل ما يمكن قوله عن

الانتماء الصريح للشخصيتين إلى نفس الرؤية والقيم والتاريخ، فعبر وعي الشخصية الأولى ورؤيتها للأشياء تأتينا تصورات الشخصية الثانية ورؤاها.

فاستنادا إلى هذا الاستقطاب الثنائي تحسم الرواية في اختياراتها القيمية. إنها تفعل ذلك من خلال الفصل بين «أنا» عرضية تحيل على المألوف والعادي والسائد الاجتماعي (الطبيب الذي يروي قصة إدريس)، وظيفتها السردية لا تتجاوز حدود تقديم صورة عامة عن إدريس وعالمه وانشغالاته ومواقفه، وبين «أنا» أخرى هي السارد والشخصية وموضوع السرد في الآن نفسه، إنها البطل، نقطة الجذب والنبذ والأساس الذي تقوم عليه الرواية وتبلور استنادا إليه مضامينها .

وهذه «الأنا» الثانية هي التي تعتمدها الرواية في صياغة رؤاها والتعبير عن مجمل القيم الدلالية التي تثيرها المواقف والوضعيات الإنسانية المعبر عنها من خلال الأفعال الروائية الوصفية منها والسردية.

وهذا ما يكشف عنه البورتريه العام الذي يرافق دخول البطل إلى مسرح الأحداث. فالسارد يقدم لنا إدريس (الشخصية الرئيسة في الرواية) كما تقتضي ذلك الإواليات السردية الكلاسيكية، مختلفا ومميزا في كل شيء، لعل أهم مميزاته أنه آثر الذهاب إلى المسرح لسماع الموسيقى الكلاسيكية يوم جاءه نبأ وفاة والدته، وأنه قائد مناضل يتزعم الطلبة ويلقي فيهم الخطب النارية دفاعا عن قضايا الأمة (فلسطين وكل الأراضي التي ضاعت)، وبالإضافة إلى هذا وذاك، فإنه يتميز بـ «دونجوانية» قل نظيرها مكنته من الاستيلاء على قلوب صبايا إسبانيا وفرنسا وانجلترا.

يشكل هذا المسار الحياتي عصب التناظر الدلالي الذي تتحقق

انطلاقا منه كل حالات التشخيص التي تقوم بتسريد كميات مضمونية مجردة لا يمكن إدراكها في كامل أبعادها إلا من خلال هذا التشخيص. فعبر الاشتهاء والانتصاب والانتكاسة المدمرة تتحدد العلاقة بين «الأنا» و«الآخر» باعتبارها شبكة دلالية تنسج خيوطها في جميع الاتجاهات وتتحقق من خلال أشكال خطابية متنوعة.

إلا أن هذا الكم الدلالي المرئي من خلال الأحكام السياسية والحضارية والإشارات التاريخية الصادرة بشكل مباشر عن الشخصيات أو المدركة من خلال سلوكاتهم، ليست هي ما يشكل موضوع التحليل في تصورنا، فهي مرئية من خلال الطبقات النصية المباشرة، والحال أن المرئي في كل شيء ليس سوى الشكل الرمزي لمضامين مستترة هي ما يجب على التحليل الكشف عنه.

وكما أشرنا إلى ذلك من قبل، فإن ما هو أساس في سياقنا هذا، وفي جميع السياقات أيضا، ليس القيمة كما تبدو من خلال وجودها، بل طريقة حضورها في الحالات المخصوصة، فلهذا الحضور هو الذي يحدد الإضافات الجديدة التي يأتي بها التحقق.

ولهذا فإن المشاهد التي تحتوي على إيحاءات جنسية لا قيمة لها في ذاتها إلا من حيث إحالتها على حالات رمزية أو مضامين تختفي في العرضي والمتداول والمألوف، وهذا ما يفسر كون النص الروائي يتحاشى إدراج فعل الجنس ضمن عجلة الوصف الذي قد يوقف الحركة الحدثية ليحول الجسد أو الجسدين إلى خيط سردي جديد يجعل «المشهد»، بمفهومه السردي، نقطة وصف وسرد في الوقت ذاته. فما تقوله الكلمات أقوى من الفعل ذاته.

ولهذا السبب، فإن ما تثيره الكلمات لا يحيل على رغبة جنسية، بل يتضمن موقفا «انتقاميا» من قوة لا نراها إلا عبر ما يقدمه جسد المرأة، إنها ما يشبه الممارسة السحرية التي يستعيض صاحبها

بالعلامات عن الوجود الفعلي للشخص المحور. وفي هذه الحالة، فإن الجسد بكل استيهاماته يتم استحضاره من خلال منظار ثقافي خاص، منظار يصنف جسد المرأة ضمن دائرة قيمية ترى فيه تجسيدا «للعار» و«العورة» و« الشتيمة »، وهو ما لا يدركه الآخر ولا يفهمه لأنه لا يشكل في منطقه الحضاري معيارا للحكم على أخلاق الناس ومواقفهم.

وهذا ما يؤكده نمط حضور البطل في الرواية، فهو كيان «مجهول»، اسم بلا لقب ولا ماضي ولا محطات مخصوصة في حياته. إنه حاضر شخصي وماضي أمة، وهذا الماضي وحده هو الذي يحضر في النص. إنه «النحن»، الميراث والتاريخ والحضارة. ومن هذه الزاوية، فإن إدريس ليس سوى حالة حضارية ترقى بالموقف المخصوص إلى مصاف النموذج الذي لا يستقيم إلا إذا استحضر الموروث التاريخي المهرب في عيون «بيلار» وجسد «كارمن» ونزقية «كرستين» و« شهوة إستر»، وشوارب «السنيور عباد»، فهذه الشخصيات تشكل كلها حالات أو بؤرا توحي أو تذكر بالميراث الذي كان ولم يعد، وكأن الوضع الراهن تزييف صارخ للتاريخ يجب الكشف عن مدبريه.

استنادا إلى هذه الملاحظة، سنحاول أن نرصد في التقابل الذي يشير إليه النص الروائي بين «أنا» مكلومة تبكي شيئا ضاع إلى الأبد، وبين «آخر» لا يطاله العقاب إلا من خلال العبث في أجساد نسائه، «أنا ثالثة»، هي المصفاة الثقافية التي يستند إليها السارد في صياغة مواقفه من الآخر وطريقة تصوره للاقتصاص منه. فعبر هذه «الأنا» تصاغ كل الأوصاف الخاصة بالمرأة وملكوتها، كما تصاغ حدود الفعل الجنسي المحتمل.

وعلى هذا الأساس، فإن النضال الطلابي والخطب الحماسية

وقيادة المظاهرات، كل هذا لا يمثل في «المعركة الحضارية» التي يخوضها إدريس أي شيء أمام ما تقوله أجساد العذارى وما تثيره من رغبات يختلط فيها الجنس بالحب بالمصالحة بالاشتهاء بالانتقام. فإذا كان هناك من سبيل إلى «استرداد» ميراث الأجداد الذي ضاع، فلن يكون سوى ذاك الذي يقود إلى «انتهاك حرمات» أجساد فتيات مدريد وبعدهن صبايا باريس وأمستردام ولندن. وهذا ما يصرح به نص السارد حيث «يشخص» لنا حالة الذكورة والأنوثة من خلال سلسلة من الأوصاف تستعير من الحيوانات مجمل خصائصها: «أسنان الخروف و أسنان الذئب» (ص 27)، و«الطاووس المتعجرف المتعالي» و«الأرنب الوديع» (ص53) و«القطة المدللة» (ص 60). وفي هذا كله، فإن المرأة هي «الكيان الِشرس الذي تم ترويضه». وهو ما يؤكده نص الذكريات منذ بداياته الأولى، حيث تختلط كراهية الغرب بالإعجاب بقيمه، وتختلط الرغبة في النساء واشتهاؤهن بالرغبة في الانتقام من الحاقدين على الأمة.

-«. . . لكنه لم يكن يخفي شيئا عنهما، يناقشهما في الحب والبغاء والشذوذ وكأنهم جميعا أقران، كنت أغتاظ منه، وكثيرا ما اتهمته بالبلادة وقلة الذوق وحتى بالميوعة، لكنني مع مرور الأيام بدأت أقتنع بصواب نهجهم وبأني نشاز وسطهم أحمل ثقافة مختلفة مغايرة» ص 43.

- «اضطربت وتحركت همتي حين أبصرت بيلار لأول مرة، كان ذلك في مقصف كلية الآداب، الوقت كان مساء، أجل في تلك اللحظة تقرر كل شيء أو كان مقررا قبل أن أركب البحر إلى إسبانيا، رددت مع نفسي وأنا أنظر إليها مأخوذا بفتنتها: إنها الملاك الذي جاء بي إلى مدريد، بامتلاكها أكون قد امتلكت اسبانيا» (ص 36).

- «بذراعي أحسست أني أحتضن الأندلس كلها» (ص 80).

- «لكن قضيتي أن حبي من نوع خاص ربما لأن قلبي بحيرة تسع لعشر من «بيلار» ولكل من أصادفهن في طريقي ويتوفرن على شروطي، وعيناي بالمراس صارت متيقظة لا تخطئ شروطي،

أأكون من سلالة ذلك البطل الذي جاءهم فاتحا غازيا فأقام في ربوعهم ثمانية قرون انقضت كما تنقضي الليلة الواحدة؟ أو كما ينقضي حلم أحد المصابيح الدافئة؟

إذن ها أنا أعيد التاريخ، فأثأر لذلك الحلم السريع الجميل الذي لم يستغرق سوى ثمانية قرون لكن ثأري أنا من نوع آخر من نوع يواكب العصر» (ص 52).

وتلك هي المواقف الأولى التي نستند إليها من أجل تلمس الأعماق الإيديولوجية التي تتحكم في آليات السرد والوصف، وهي التي تحدد أشكال تحيين القيم وتداولها وتلقيها. ويمكن من هذه الزاوية أن نميز بين مستويين في هذا التحيين: هناك من جهة ما يعود إلى القاموس الوصفي الخاص بالنساء في أوضاعهن المتنوعة، وهناك من جهة ثانية الفعل الجنسي الموحى به (لغة الاشتهاء). وفي الحالتين معا يستعير الوصف والسرد أدوات تمثيلهما من قاموس غامض يحتوي على مجموعة من الوحدات ذات المضامين الدلالية العائمة، فهي تدل في الوقت ذاته على المثمن والإيجابي، كما قد تحيل على التافه والسلبي.

وهذا ما يبدو من خلال المضامين المرئية التي يحيل عليها الكون الروائي، فكل القضايا الفكرية والأحداث التي يقف عندها السرد أو يشير إليها بشكل عرضي تمر عبر استحضار صورة من صور المرأة المتعددة، ويمثل حضورها الجسدي أبرز ثيمة يمكن أن يقف

عندها المتلقي. بل يمكن القول إن الرواية لا تتحدث عن أي شيء سوى عن سحر النساء وملكوت الشهوة كما يعيشها إدريس مع عدد هائل من الصبايا. فالمعرفة والتاريخ والإيديولوجيا والنضال والتراث الحضاري العربي ثيمات لا تتحقق في النص إلا من خلال المرأة وضمن عالمها، فهي ما يستثير المرأة ويغريها ويثير الدهشة عندها، إنها الطعم الذي يخدع الطريدة ويوقعها في شراك الصياد.

وهذا ما يعبر عنه النص بتقنية سردية عالية تطال جميع مستوياته لعل أهمها المزج الدائم بين فعل سردي يدفع بالأحداث دائما إلى الأمام وبين فعل وصفي يهدئ من إيقاع السرد ليرصد ما يلحق النفس والأشياء والعلاقات الإنسانية من تغيير، دون أن يكون هناك أي فاصل بين الفعل الأول والثاني. فهذا الوصف المرافق للسرد هو الكوة التي تتسلل عبرها الأحكام الاجتماعية المسبقة والتصورات الخاصة بالمرأة وعالمها، دون أن يبدي النص موقفا معاديا للمرأة أو شاتما لها بشكل صريح.

وبما أن الانتقام لا يمكن أن يتم عبر الفعل الجنسي، فالأفعال الجنسية في ذاتها وكيفما كانت أشكالها لا يمكن أن تكون انتقاما، فإن صورة المرأة ذاتها تتحول إلى بؤرة للنيل من كل ما يمت إلى الأنوثة بصلة. فالسائد أن الجنس وكذا علاقة الرجل بالمرأة يُنظر إليهما باعتبارهما نمطا من أنماط تمثل العلاقة القائمة بين الذات وعالمها الخارجي. وهذا ما تفسره السيرورة التاريخية التي تبلورت من خلالها المفاهيم المجردة والرؤى الفكرية وطريقة حضور العالم داخل اللغة وعبرها.

فالأنوثة تَمْثُل داخل عالمنا الذكوري على شكل موضوع لأفعال من كل الأنواع، فكل فعل يمكن أن يوحي بوجه جنسي، وكل حركة يمكن أن تؤول باعتبارها دالة على الجنس يكفي في هذا أن نغير من السياق أو نعدله، وقد يجد هذا الأمر تفسيره في التكوين البيولوجي

الذي يوحي بـ«تفوق» المذكر من حيث شكل الانتصاب الجنسي، فهذا الانتصاب ولوجي عند الرجل واستيعابي عند المرأة، والفرق يكمن في أن الأول مرئي بارز وصريح، في حين أن الثاني خفي ومستتر لا يرى بالعين المجردة[1].

وعلى هذا الأساس فإن «العلاقة رجل / امرأة (العلاقة الجنسية هي المقصودة في هذا السياق) ترمز داخل ثقافة «باترياركية» و«باترسيمية» - حيث إن اللفظ ومعناه هما من نحت الرجل - إلى العلاقة بين فاعل ومنفعل، فهي تعبير عن نشاط وإرادة قويين تصورهما الرجل من خلال نشاطه الجنسي الخاص ومن خلال جسده هو لا جسد المرأة»[2].

فإذا كنا لا نستطيع، استنادا إلى الأشكال الظاهرة للعلاقة بين المرأة والرجل، أن نفهم كيف أن رغبة جارفة، كالجنس مثلا، يمكن التعبير عنها بألفاظ نابية (كما هو الشأن في نكاتنا ولغتنا اليومية)، فإن الصورة الكامنة في العلاقة بين فاعل ومنفعل تفسر لنا أن الأمر يتعلق بعلاقة متعدية تتخذ من المرأة وصورها الثقافية والرمزية ممرا نحو الانتقام من الذات ومن الخصم، من الأنا ومن الآخر، إنها ما يشبه التدمير الذاتي الذي يُصاغ حقدا وشتيمة واحتقارا. «والشتيمة في نهاية المطاف ليست سوى التعبير عن إرادة قوية مكبوتة فقدت الثقة في نفسها»[3].

ووفق زاوية النظر هاته يجب فهم تصورات إدريس، كما تبدو من خلال وصفه وسرده لمجموع علاقاته النسائية. فهذه العلاقات من

---

(1) Pierre guiraud : sémiologie de la sexualité, éd Payot, 1978, p.183

(2) نفسه ص 132

(3) نفسه ص 132

بداية الرواية إلى نهايتها، لا تندرج ضمن الاستجابة للحاجات الإنسانية الأولية، كالجنس مثلا، بل هي في المقام الأول دخول في مواجهة مع ذات أخرى تشكل السيطرة عليها الغاية القصوى من كل فعل، فاللذة ليست إشباعا لرغبة، جنسية أو عاطفية، بل هي «استيلاء على موقع»، و« استرداد لحق ضاع». ومن هذه الزاوية، لا يمكن استيعاب «دونجوانية» إدريس إلا من خلال استحضار سيرورة «الصراع الحضاري» الذي عمر مئات السنين بدءا من سقوط الأندلس وضياع لواء الأسكندرون، وانتهاء بتقسيم فلسطين وتدمير العراق:

«لم أخدعها برأيي ولا بأمور أخرى ماجت بذهني، كما لم أكبح عنان خيالي وهي تنتصب نخلة باسقة، فقد جردتها في ذهني من ذلك الفستان الأسود ونقلتها إلى فراشي لا حبا ولا شهوة، ولكن ردا على الكتب المبعثرة حول قدمي، كلنا يدفع ثمن قومه، فلماذا لا تدفع هي أيضا الثمن» (ص).

ولهذا السبب فإن الرواية نادرا ما تتحدث عن جسد المرأة وجمالها من خلال حدود تركز على مناطق الاشتهاء ونوابض الرغبة داخله، إنها تفضل فعل ذلك من خلال الاستعانة بأوصاف مستعارة من أحكام اجتماعية يمتزج داخلها الحب بالاحتقار، ويمتزج الجمال بالفتنة والرقة بالنزقية. فهذه الأوصاف مثيرة للنفس وموحية وتفتح عالم السرد على عوالم تستحضر الحكايات والنوادر والمواقف الحضارية الخاصة بسلوك المرأة ونفسيتها وكل الأحكام الاجتماعية (غير العلمية) الخاصة بعالم الأنوثة.

إن النص يهرب من التعيين المباشر لتضاريس الجسد ليحتمي بالظلال السحرية للكلمات وما توحي به المواقف المسبقة المتجذرة في تربتنا الثقافية التي نستند إليها في التعبير عن الحب والرغبة

والكراهية. ففي قلب لندن، في بلاد «تموت من البرد حيتانها»[1]، لم يتردد البطل في وصف أستر بـ «نخلة باسقة». وعليك أيها القارئ أن تتخلص من ملكوت لندن الحضاري وتلقي بنفسك في قلب الصحراء لتدرك سر الوصف وسحره.

إن الجسد النسائي يتحول من خلال «الأنا» الثالثة إلى بؤرة للأحكام الاجتماعية التي تصنف من خلالها المرأة ضمن كل العوالم السلبية، وذاك ما يكشف عنه سيل الصفات التي يسندها النص إلى «حريم» إدريس، وهي صفات تحضر في الذهن على شكل علامات لا موقع لها في الواقع الملموس، بل هي استيهامات ثقافية، تولد، رغم طابعها هذا أو ربما بسببه، سلوكات ذكورية فعلية.

وهذا أمر يبرره التسنين الثقافي للسلوك الإنساني ذاته، سواء تعلق الأمر بالمرأة أو الرجل، فـ «الأنوثة تودع صورتها - بشكل تناظري - داخل مجموعة من المفاهيم، وتستمد من هذه المفاهيم في الوقت ذاته، سمات عدة هي ما يشكل في نهاية المطاف صورتها»[2].

وكذلك الأمر مع الذكورة، ففي الحالتين معا، فإن الأمر يتعلق بصور ثقافية تحدثنا عن العرض والشرف اللذين قد يداسا إذا مس جسد المرأة «بغير حق». وذاك ما يتجلى من خلال سلسلة الأحكام التي يشتمل عليها النص:

-«عزوف فأر عن قط شرس» (ص 8).

-«من أية طينة أنت يا إدريس، ماذا فعلت ليتحول الطاووس المتعجرف المتعالي إلى أرنب وديع في بيتك» (ص 53).

---

(1) عبارة وردت في رواية الطيب صالح " موسم الهجرة إلى الشمال " ص5

(2) Sémiologie de la sexualité, p 165

- لاكتشاف خبايا تلك الجزيرة الضبابية التي صار غزلانها قاب قوسين من غنائمي فهوس ارتواء جديد وحده يحرك همتي» (ص 60).

-محطة أخرى قادمة لا بد أن أتوقف بها لابد أن أروي بها ظمأى وأشبع جوعي ثم أنتقل إلى مرتع أخصب» (ص 61).

- «أرخيت حواسي لعذوبة صوتها وحركات ملمحها وهي تتحدث إلينا، خلتها أرنبا يطل من مخبئه باحثا عن الأمان، لكل شيء خطوة أولى حتى الأماني تتحقق بالخطوات» (ص 66).

- «فالصبية ذكية» (ص 82).

- «لكنني خشيت أن تسخر مني ومن أحلامي، مع أن الكذب على النساء لابد منه ولو في البداية، خاصة المغزوات بكل ما هو خارق وأسطوري» (ص 84).

- «الصبية الانجليزية» (ص 92).

نكتفي بهذا القدر من الإحالات وهناك الكثير من مثيلاتها.

إن هذا الترابط غير المرئي بين عالم «القطط «و«الأرانب» و«الغزلان» وبين الملكوت النسوي هو المدخل الرئيس إلى الكشف عن بنية ثاوية في التسميات والصفات التي تسند إلى المرأة وتصنف وفقها. فصورة المرأة في ذهن الرجل واحدة خالدة هي تلك التي تصورها مرتعا خصبا وأرضا أنيثة وجسدا يفور رغبة واشتهاء لا ينضب، وخارج هذه الصورة هناك الأم والأخت والجدة والعجوز جارتنا.

فالصفات الدالة على الافتتان بجسد المرأة واشتهائه هي ذاتها التي تقودنا إلى الكشف عن هشاشتها وضعفها ونقص عقلها، وهذه الصفات لا تسند إلى الرجال إلا إذا كانوا أطفالا، وتلك هي

المعادلة الكبرى التي تتحكم في صياغة الملكوت النسوي، فالمرأة في لاشعور الرجل طفل صغير، وهذا ما يبرر لماذا يصف إدريس باستمرار عشيقاته بالصبايا.

فنحن نُسكن المرأة عوالم سحرية تبدو من خلالها، وهي القطة والأرنب والغزال، ذاتا هشة رخوة مطواعة نزقة تنفلت من بين الأيدي، إنها بين الذراعين وتحت الأقدام، إنها قطة تقفز أو أرنب يبحث عن جحر أو غزال في مرتع من مراتع الذكورة، وكلما توغلت الاستعارة في التشخيص، اتضحت الروابط بين المرأة والحضارة الضائعة. ومن هذه الزاوية نفهم لغة إدريس وربطه الدائم بين الرغبة في الانتقام من الغرب الاستعماري الحاقد وبين العبث بأجساد النساء.

إن صورة الانتقام حاضرة من خلال الصفات وحاضرة من خلال التسلي بالمرأة وحاضرة أيضا من خلال عمليات الافتراس التي تصفها اللغة أو تعد بها، وتلك هي السمة الثانية في تمثل الانتقام من خلال ذات المرأة. إن النص يتحدث في أماكن متعددة عن الجنس باعتباره معركة، ويشير في ذلك إلى كل الطقوس والأدوات المصاحبة للمعركة:

«لكن كريستيان في هولندا وهذه على خطوة مني ورائحتها نفاذة والرصاص في بيت النار، الطلقة الأولى يجب أن تكون حاسمة أن تصيب القلب أو العقل» (ص 63).

«الطائر يا إدريس جائع، شهيته متفتحة إنه يزحف نحو الفخ، طال الوقت أو قصر سيقع في الشرك وقبل منتصف الليل كان الطائر في القفص» (ص 67).

«اتسعت حدقتا عينيها وأخذت تتأملني مبهورة وكأنها لا تصدق ما أقوله.

لكن عساكري كانت متأهبة للذود عن شرفي، وكما ينطلق العيار من رشاش في حالة هجوم مباغت انطلقت الكلمات تنزلق من لساني» (161).

إن الفعل الجنسي يحاكي في المخيال الإنساني كل المعارك، فهو يحضر في لغة التداول اليومي، وفي لحظات ردود الفعل العفوية على شكل عراك يجمع مهاجما بضحية، صيادا بفريسة، ويمكن بسهولة رصد «توازي بين الوضعيتين اللتين يمكن وصفهما من خلال نسق دلالي تتشابه حدوده. ففي الحالتين معا نحن أمام:

-خصمين، شخص في مواجهة شخص آخر

-فاعل يهاجم منفعلا

-اعتداء يتم من خلال أداة نافذة (رمح، قناة بندقية، مدفع) يمكن أن تحدث جروحا ووظيفتها تذكر بوظيفة القضيب الذكري»[1].

ولهذا السبب، فإننا لن نضيف شيئا ذا قيمة إذا نحن وقفنا عند حدود رصد الفعل الجنسي الذي توحي به الأوصاف المستعارة من قاموس الحب القديم. فالمسألة أعمق من ذلك بكثير، فلكي ندرك عمق المعادلة بين الانتقام وبين الفعل الجنسي (العبث بالجسد) يجب خلق نوع من التناظر بين المفاهيم المؤسسة للمعركة الفعلية وبين مجمل التعبيرات الخاصة بفعل جنسي محتمل يتم النظر إليه باعتباره علاقة قائمة على مواجهة طرفين لا يملكان السلاح نفسه ولا يملكان الوجدان نفسه ولا يقفان على الأرض نفسها.

ويتخذ الأمر أبعادا أخرى حين يتم المزج بين سلسلة من الأنساق غير المرئية التي تنتمي إلى سجلات مختلفة (الكلمات

(1) Sémiologie de la sexualité, p 119

والكتب من جهة والجسد ومفاتنه من جهة ثانية، بين الشرق بسحره وحضارته من جهة، والغرب بجبروته وتقدمه من جهة ثانية، بين الإسلام من جهة واليهودية من جهة ثانية) بحيث يتم الخلط بين «الحق المغتصب» و«الفردوس المفقود» و«التراث المراد استرداده»، وبين نظرة ذكورية تنتمي إلى الإرث الإنساني المشترك بين جميع الشعوب، حينها يتحول الموضوع الجنسي إلى محاولة لبعث مفاهيم من طبيعة أخرى لها علاقة بالذات نفسها ونمط تصورها للشرف والأخلاق إلا أنها تداريها لتحتمي بوهم حنين أمة إلى «أرض ضاعت» و«مجد لا يمكن استرداده».

وهذا ما يشكل خصوصية الرواية وجماليتها وعمقها أيضا، فهي تنزاح، بشكل سلس، عن هذه الخطاطة التقليدية التي تقود بالضرورة إلى خلق رد فعل تستقيم داخله المعركة، لتتبنى اختيارا آخر، عبره ستسقط نظرة إدريس «النضالية» كلها وتنهار اختياراته القديمة والحديثة. حينها ينجلي الغبار عن معركة وهمية كانت الذات خلالها تأكل من نفسها دون أن تلحق أي أذى بالآخر.

فالاستشهاد الأخير يوضح بشكل كبير طبيعة الرابط بين جسد المرأة وما تقوله الكتب التي تشتم العرب، إن المعركة ليست امتلاكا لجسد بل هي دفاع عن شرف دنسته الكلمات، ولا يمكن للرمزي أن يقاوم إلا من خلال الرمزي، فكما أن للكلمات سحرا، فإن للجسد سحرا أيضا، وهذه بتلك. لقد كانت «الصبايا» في بداية الرواية ملك يدي إدريس، فكن القطة والأرنب والغزال، أما هنا فالأمر خلاف ذلك. لقد اشتهاها كما اشتهى الكثيرات وعندما اختلى بها لم يطلب منها حبا ولا ودا بل انقض عليها كما ينقض الوحش على فريسته والراكب على مطيته. وعوض أن تقاوم انهارت بين يديه، فهي الأخرى قبلت بهذا المدخل الغريب لعلاقة ستثمر طفلة هي الرابط الوحيد بين ذاتين وعالمين وثقافتين:

«وحين شعرت أن أصابعها تلامس شعر رأسي عرفت أن قدمي قد وطأت الأرض وأن الراية البيضاء مرفوعة. نعم أعلنت استسلامها في كلمات جريئة وإن كانت ممزوجة بارتعاش جسمها وشوشت بها في أذني حتى لا تخطئ طريقها إلى أعماقي:

-أحبك منذ أشهر طويلة.

تقول إنها تحبني منذ أشهر طويلة لم أصدق، أربكني هذا الاعتراف، بدا لي كأني أسمعها تجهر بتخليها عن دينها لتعتنق ديني، تركتها وتهالكت على أول مقعد، أمرتها بإشارة من يدي أن تجلس على مقعد مقابل لأتدبر أمري معها أو لتتدبر أمرها معي» (ص162).

لا جدوى من القتال حين يسلمك العدو مفاتيح مدينته، ولا جدوى من ركوب المطايا والتوغل أكثر في أرض الشمال، فكل لذة سوى لذة القتال لا تشفي الغليل. إنه الخواء الداخلي، خراب النفس والعقل والروح. لقد ذبحت الرجولة على محراب الاستسلام، ولم يبق سوى القبول بجثة هامدة. من إدريس بعد هذا كله؟ لقد أخطأ الخصم والمعركة والمكان والتوقيت، وكانت النتيجة هي عودته مجنونا إلى أرض الوطن ليقضي ما تبقى من عمره يحلم باسترداد شيء منه، ابنته من أستر، عوض استرداد تراث الأمة الذي ضاع. لقد ضيع ذاته وهو يبحث عن حضارة ضاعت. كأن التنافر والصراع هو الذي يولد التلاقح لا العلاقات العادية القائمة على جنس تغلفه الكلمات الرقيقة.

وهذا الانحدار الأخير (المعبر عنه سرديا بانغماس إدريس في حياة زوجية هادئة لا يريد أن يتحدث عنها) هو المفصل الذي يتحكم في كل شيء، إنه المدخل الفعلي لفهم إواليات الوصف وإيقاع السرد وانسيابية المحكي الصاعد باستمرار نحو قمته المنذرة

بالسقوط المدوي. بل يمكن القول إن هذا التصور الجنسوي للانتقام يمنح الرواية بعدا بصريا لا يتشكل وفقه الحدث باعتباره فعلا مخصوصا، بل هو كذلك بصفته جزئيات منفصلة عن بعضها البعض تبني الموقف الفكري وتصوغ حدوده. فمن قلب الحدث الموصوف تبرز إمكانات إثارة حدث آخر، هو ذاته لا يشكل سوى حلقة داخل تسلسل حدثي متنام لدرجة أن النص الروائي يتخذ شكلا بصريا مرئيا من خلال إيقاع القطار الذي يقل إدريس والحافلات التي تسير به دائما إلى الأمام، نحو المزيد من «الشمال» ما دام «الوراء» هو الجنوب الغارق في الجهل والمرض والتخلف.

وهذا ما يمنح الرواية نفسا سرديا خاصا، ذلك أن الخيط السردي يتحول إلى مشهد بصري يمْثُل أمام القارئ على شكل رحلة عمودية منتصبة تقود من مدينة القصر الكبير، حيث موطن إدريس ومولده، إلى لندن مرورا بمدريد وباريس ضمن تسلسل تصاعدي من أسفل إلى أعلى كما يبدو ذلك من خلال الخريطة الموضوعة على جدار، حيث تتم المطابقة البصرية بين الأحداث المتتالية في الزمان وبين التقدم في الفضاء، أي المطابقة بين الإيقاع الزمني المتصاعد وبين التوغل في فضاءات جديدة. وسيدرك القارئ وقع هذا النمو التصاعدي المنذر بالسقوط القاسي حين يخبرنا السارد الأول (الطبيب) بموت إدريس، حينها تتوقف الحكاية، ويحس القارئ نفسه كمن توقف عن الركض في دروب ضيقة لا يعرف لها منفذا ولا نهاية. إنها حالة الاسترخاء القسري، استرخاء الموت، نهاية حلم ومشروع، وخيبة أخرى تضاف إلى الخيبات القديمة.

وإذا علمنا أن الرواية هي بالأساس قصة في عشق النساء وذمهن، فإن حركة السرد المتنامي تحاكي إيقاع فعل جنسي ناقص لم تكتمل حلقاته، فهو يقود من الاشتهاء الجارف إلى الانتصاب

الجنوني لتنقطع السيرورة فجأة ويأتي الاسترخاء المفاجئ على شكل توقف كلي للحركة، تماما كما هو السيل الجارف الذي أتى على الأخضر واليابس وحول إدريس إلى جثة هامدة تسبح وسط رائحة بخور يذكر بالموت. وهذا لا يمكن أن يدرك إلا من خلال رمزية الماء وأشكال حضوره في حياة الناس: إن الطوفان ليس المطر المغيث الساقي، بل هو الوابل الذي يكتسح الشوارع والحقول، ويجتث في طريقه كل شيء بدءا من أوساخ الأزقة والحواري وانتهاء بالنفوس المريضة.

فبقدر ما كانت الإشارات إلى الجنس في الفصول الأولى من الرواية إحالة على النار والحرارة والاندفاع والفوران، يتحول الماء في نهايتها إلى رمز لإخماد هذه النار المنبعثة من أجساد أنهكتها نار الحقد والكراهية والانتقام:

«كان المقهى مكتظا بالجالسين والواقفين الهاربين من الطوفان، كانت به رائحة تشبه رائحة البخور المنبعثة من حجرة ميت، هي ذات الرائحة التي فاحت من حجرة بضريح كان إدريس مسجى بها فوق حصير، بعد أن عثر على جثمانه بين مخلفات جرفتها مياه باب الواد (ص 178).

الذات والجلاد وتفاصيل الزنزانة(*)

هناك مبدأ فلسفي هندي قديم يقول بأن «الأنا» لا يمكن أن تعرف نفسها معرفة موضوعية، وإذا هي حاولت فعل ذلك، فستكون في حاجة إلى «أنا» ثانية تصف الأولى، وستكون الثانية في حاجة إلى ثالثة تقوم بهذا الدور وهكذا دواليك.... والخلاصة أن «الأنا» في تفردها لا يمكن أن تكون وعاء لمعرفة موضوعية.

وعلى عكس ما تبدو عليه الأشياء في الظاهر، فإن هذا الأمر لا يدعو إلى الأسى. فعلى الرغم من استحالة وجود معرفة مطلقة مهدها الذات، فإن هذه «الأنا» إن كانت لا تمتلك القدرة على إنتاج معرفة موضوعية، فهي مع ذلك قادرة على استعادة ما يخرج عن سلطانها من خلال نشر نفسها سرديا في وقائع متنوعة تقوم بالتأليف بينها وبين ذوات أخرى شبيهة أو مناقضة، تتحرك ضمن ظروف متباينة يمكن الجمع بينها ضمن بنية واحدة من أجل صياغة حدود تصويرية يمكن أن تقربنا من المعرفة الموضوعية.

صحيح أن السرد لا يقودنا إلى «وضع اليد» على حقيقة ثابتة، كما لا يمكننا من استعادة «واقع» خالص من خلال فعل لغوي محايد، إلا أنه مع ذلك قادر على مدنا بالوسائل التي تساعدنا على «تشخيص» مجموعة من الحقائق المبثوثة في صور حياتية هي الرابط

(*) قراءة لرواية "سيرة الرماد" لخديجة مروازي

بين «واقع» نحياه في غفلة عن قوانينه، وبين عوالم ممكنة تصفي التجربة وترفعها إلى مصاف المخيال الذي يغذي البعد الثقافي في كل فعل إنساني. علينا أن نثق في العوالم الممكنة لا في الحقائق المسرودة، فالمعنى مثواه المحفل الذي ينظم ويرتب ويخلص هذه الوقائع من بعدها النفعي لكي يحولها إلى بؤر تسكنها الإحالات الرمزية.

ولهذا السبب وجب التعامل مع السرد باعتباره أسلوبا خاصا في الإقناع، إنه شبيه بـ«الإقناع السري» الذي تحدث عنه فانس باكار في ميدان التواصل الإشهاري[1]، فهذا الإقناع يلقي بـ«الحقائق الموضوعية» داخل فرجة حياتية تتميز بالبداهة ولا تثير شكوك المتلقي. إنه يقوم، من خلال التمثيل التشخيصي، بتعطيل آليات الدفاع العقلية للاستفراد بالوجدان ومخاطبته باللغة الانفعالية التي يتقن استعمالها من أجل تمثل ردود الأفعال والمواقف والسلوكات. وهذا الأمر تفسره طبيعة الإقناع ذاته، «فالإقناع هو من نظام المحتمل» (أفلاطون)[2]، لا من نظام الحقائق الموضوعية، فهو لا يقوم على ثوابت المنطق وآلياته الحجاجية، بل يستند إلى استثارة الطاقات الانفعالية المتنوعة من خلال تصوير وضعيات إنسانية مألوفة تطمئن إليها الذات المتلقية.

استنادا إلى هذا، فإن حقائق السرد ليست هي حقائق التاريخ، فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتراجع عن حكم ما إذا تبين له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوينه، أما العوالم التي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها، لأنها توجد خارج الزمن «الواقعي» وخارج منطقه وقوانينه.

---

(1) Vance Packard : La persuasion clandestine, éd Calmann-Levy, 1984

(2) ذكره : Tzvetan Todorov : Poétique de la prose, éd seuil, 1971, p . 92

وهذا ما يميز، في ميدان التمثيل السردي، بين أسلوب الشهادة وبين إكراهات السيرة الذاتية وبين منطق السرد التخيلي. فالنوعان الأول والثاني محدودان في الفضاء وفي الزمان لأنهما نتاج ذات «معروفة» مسيجة بمجموعة من الإكراهات لعل أهمها التقيد بالوقائع التي تمت فعلا. ولهذا فهي تتعامل مع التجربة من خلال إحالتها على عوالم يمكن التأكد من واقعيتها، كما يمكن إثبات صدقها أو كذبها. أما التخيل فهو من نظام المحتمل الذي يبني قوانينه استنادا إلى العوالم الممكنة لا إلى حدود التجربة الواقعية.

فرجب (بطل شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف) سيظل هو الرمز الأبدي للمعتقل السياسي الذي عذب حتى شارف الموت، وبهذه الصفة تسلل إلى وجداننا، وسيظل كذلك إلى الأبد، أما شهادة شخص معتقل فيمكن التشكيك فيها أو تنسيب أحكامها من خلال مقارنتها بشهادات أخرى. وفي جميع الحالات، فإن ما يروى محدود في الزمان والفضاء، ومحدود من حيث الإحالات الرمزية أيضا.

وعلى هذا الأساس، فإن ما هو ثابت في التمثيل السردي ليس وجود تطابق كلي بين ما يُحكى وبين عالم الأشياء الحقيقية (ولن يوجد هذا التطابق أبدا)، إن المهم في السرد هو القدرة على بناء عالم ممكن يقوم بتهذيب النسخ المتحققة ليحولها، بعد التنقيح والتهذيب، إلى نموذج يستوطن الوجدان. فبناء عالم تخييلي، استنادا إلى «حقائق موضوعية»، معناه الرقي بالعرضي والزائل إلى مصاف القيم الثابتة التي يتكفل الوجدان بتخليصها من سمات الخاص والمفرد.

وضمن هذا السجل التمثيلي تندرج رواية «سيرة الرماد»[1]

---

(1) سيرة الرماد : خديجة مروازي، دار إفريقيا الشرق، 2000

لخديجة مروازي. فهي في تقديمها لصياغة تخييلية لحياة العسف والسجن والاعتقال، تقوم بنشر حالات وجدانية خاصة في نماذج تعمم التجربة وتضيفها إلى تاريخ الأمة بكل مضامينه المشرقة منها والحالكة. إنها تستعيد ما التقطته الآذان وشاهدته الأعين وعانته النفوس على شكل قصة خاصة تلخص كل القصص المشابهة. وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بصياغة عوالم ممكنة تعد أبنية ثقافية يحتكم إليها الوجدان من أجل صياغة ردود أفعاله.

وبالإمكان، استنادا إلى ممكنات النص، المباشرة منها والضمنية، أن نحدد سلسلة من المسيرات التأويلية المتباينة، فالنص غني بممكناته التدليلية، إلا أننا سنكتفي في هذا المقام برصد واحدة منها، ويتعلق الأمر بتلك التي تصور حالة الذات المعذبة في علاقتها بجسدها كما يشير إلى ذلك صوتا الساردين، المذكر والمؤنث، في القسمين الأول والثاني.

وبغض النظر عن التأويلات التي يمكن أن تعطى لهذه العلاقة في كل حالة على حدة (المذكر والمؤنث)، فإن ما هو دال في هذا السياق هو الطريقة التي تأتي بها الذات المعذبة إلى جسدها. فيد الجلاد وسوطه وعيناه هي الممر الذي سيقود مولين ثم ليلى بعد ذلك إلى اكتشاف الجسد، أي اكتشاف الحدود والمهانة والخلاعة. فحين يُنتزع الإنسان من أثاثه وحميمية أشيائه ومنزله، يصبح «عاريا» أمام نفسه وأمام الجلاد. ففي المعيش اليومي العادي تحجب عنا الثياب والأثاث وتنظيم البيت وكل الأشياء الصغرى الرؤية وتحول الجسد إلى بديهية لا تثير انتباهنا، أما في السجن فكل شيء يُعرض أمام أعين الجلاد وسياطه. فالجسد هو الممر إلى نفسية الضحية وهو الموضوع الذي يمارس عليها الجلاد ساديته.

ومن جهة ثانية، فإن السرد لا يصف حالة راهنة مدرجة ضمن

زمن متواصل، بل يستعيد زمنا مضى، فالذاكرة هي التي تصوغ ما جرى ضمن زمن سردي يتكون من طبقات داخلية تحيل فيه الذاكرة على متتاليات زمنية، كل متتالية تقود إلى الأخرى ضمن تطور انتكاسي يقود من لحظة الإفراج ليعود إليها ثانية، حيث يقرر مولين وليلى أن يكتبا عن زمن السجن وعذاباته، وعن تحولات الجسد المتتالية.

ويبدو أن عنوان الرواية صريح في هذا الشأن، فالأمر يتعلق بسيرة للرماد، أي بحالة من الحالات الدالة على التلاشي النهائي. إنها سيرورة خاصة بتطورات النار الممكنة. فمن القبس يشتد الأوار وتصبح النار لهيبا متأججا، ثم تجنح نحو الخمود حتى تصير رمادا. وتلك صورة مثلى لتجسيد الوجود الزمني في الأشياء والكائنات، فالرماد هو الوجه المشخص للكم الزمني المجرد الذي لا يدرك إلا من خلال حالات التحقق في نسخة مفردة، وخارج هذه النسخة سيظل قيمة مطلقة تستعصي على التحديد والضبط، أو لن يكون سوى «أنات» ثابتة بلا شكل ولا تخوم.

تتكون الرواية من قسمين موزعين على مجموعة من الفصول. قسم يروي تفاصيل أحداثه مولين وقلبه معلق بالبحر وليلى التي تملؤه آناء الليل وأطراف النهار، وتروي ليلى في القسم الثاني تفاصيل التعذيب في مخافر الشرطة والسجن والزواج والطلاق. هذا بالإضافة إلى تفاصيل أخرى تخص الإيديولوجيا والسياسة والمرض والحرمان الجنسي والتطاحن بين الرفاق ...

تبدأ الرواية بالحديث عن البحر. ففي البحر ما يكفي من الماء للتطهر والعبث، وفيه المدى المفتوح على كل ما تشتهيه الذات المتحررة من كل القيود. يبدأ مولين(السارد والشخصية الرئيسية في الجزء الأول) سيرته بالقرار التالي:

- «البحر لا شيء غير البحر. إنه التعاقد الذي طوقت به نفسي منذ عشرين عاما، لن ألتفت إلى بوابة السجن. هكذا كانت تلح علي لْميمة في كل زياراتها، وحين تغيب تلحقني بالوصية عن طريق ليلى والأصدقاء» (ص 7).

وتنتهي بالحديث عن طفل يبحث في ذاكرة امرأة هدها السجن والانتظار عن حكاية قد تكون زادا للغد المجهول:

- «أريد حكاية من حكايات اليوم والغد وليس الأمس».

- «هل تعني البداية أو قصة الغبار الذي يعلو النهاية؟ كل الشموع التي ترى في الغرفة هي من أجل هذه الليلة لكنها لم تجد من يشعلها تماما كجدي» (ص198).

وما بين البحر والحكاية هناك تفاصيل أخرى خاصة بالمطاردة والاعتقال والتعذيب والحياة داخل السجن في زنزانة بلا قلب تتحول داخلها النار الملتهبة في قلوب الرفاق والشوارع والمدرجات إلى رماد تذروه رياح الزمن بلا رحمة.

وتلك التفاصيل هي عصب الرواية وروحها، فهي المدخل إلى تحديد بعض عوالمها الدلالية، فالأمر يتعلق بجزئيات تستوطن اليومي والمعاد والمكرور، وهي أيضا، وربما أساسا، لحظات تطول وتستطيل لتمتد في ماض قريب ظل يتوغل في البعاد حتى تحول إلى حنين موجع تتلذذ الذاكرة باستحضاره كلما ضاقت الزنزانة بالأجساد والأنفس.

فالذاكرة في هذا المقام أساسا هي الوسيط المفضل بين المعيش المباشر الخالي من كل حركة (السجن تعطيل لكل الرغبات)، وبين الفعل السردي باعتباره استعادة لكم زمني هو المدى المحسوس الفاصل بين الأحداث. فعندما يتقلص حجم

الحاضر أو ينتفي يصبح الماضي هو الملاذ الأخير، وهو الوسيلة الوحيدة القادرة على حماية الذات من التمزق والتلاشي والانهيار الكلي.

وذاك هو أساس التمثيل السردي، إنه رصد للتحول الطارئ على الذات ومحيطها من خلال تشخيص تحولات الزمن المجسدة في ظهور شعيرات بيضاء وتساقط الأسنان والترهل الذي يصيب العضلات والأفكار. فمن خلال الذاكرة (وهي ميزة كل حكي يتم في فضاء مغلق) نقيس مساحات التغيير التي يحدثها التوغل في الزمان والابتعاد عن نقطة البدء في الأشياء والكائنات. ونقطة البدء هي اللحظة السابقة على الاعتقال أيام كان الفتى يحمل جسمه بين يديه مزهوا والروح نارا لا تخبو، وكانت الأفكار صارمة حادة موحدة لا يأتيها الباطل من الجهات الأربع.

وذاك تقابل مفجع، وهو كذلك لأنه تقابل لا يندرج ضمن الزمن الطبيعي، بل هو نتاج زمن موجه، زمن قسري تتحكم في إيقاعه كائنات تصادر الحلم، وتعطل الفعل وتلغي كل الرغبات وتعيث فسادا في الأنفس والأجساد. يدخل ضمن هذا الإيقاع الرتيب كآبة الفضاء والقضبان وتشابه الأيام والأشياء، فكل شيء منظم: الأكل والنوم والمرض والزيارة، إنه الاستنزاف الزمني الذي تترجمه «الأمراض التي تأتي بالجملة وتوزع على المعتقلين بالتقسيط» كما يقول النص.

يصدق هذا على كل مناحي الحياة في السجن كما تصورها الرواية: حالات المقاومة وحالات المرض وحالات الانتكاسة والصراع والتشرذم. إنها حالات تجسد المعاناة الكلية التي ترهق الذات التي تتحرك في الزمان لكنها ثابتة في المكان، يتغير لون الشعر وتنبت التجاعيد في الوجه وتبقى الزنزانة شامخة لا ينال منها تغير الوافدين عليها.

ويكفي أن نشير هنا إلى التمازج بين لحظة الخروج من السجن بعد عشرين سنة من الاعتقال والتوجه رأسا إلى البحر والارتماء في أحضانه، وبين لحظة البداية التي تدشن رحلة التعذيب والعبث بالجسد وامتهانه. فما بين التعذيب والسراح والخروج إلى البحر عشرون سنة مرت ستختصرها الذاكرة في شيء واحد هو الرغبة في التطهر، فالماء كفيل بتطهير الجسد والنفس على حد سواء.

ومن البديهي القول إن الماء في سياقنا هذا، وفي جميع السياقات أيضا، دال على التطهر، إنه طقس من الطقوس الرمزية الموغلة في القدم. فقد ظل الإنسان يرى في الماء منبعا وأصلا لكل شيء، إنه الحياة ذاتها ولا يمكن تصور أي شيء خارج الماء، لذلك تعددت رمزياته وتنوعت إحالاته الأسطورية. فهو رمزي من خلال لزوجته، ورمزي من خلال انعدام شكله ولونه وطعمه ولونه، وهو أيضا رمزي من خلال ركوده وجريانه، ومن خلال سقوطه من السماء أو تفجره من الأرض. ولذلك فهو مرتبط بالرغبة في العودة إلى الأصول الأولى، إنه إحالة على البدايات المؤسسة للكون وانبثاقه من غمر لا حدود له. وهو بهذا يشير إلى التطهر بأبعاده الحقيقية والرمزية. إلا أنه يحيل أيضا على الحنين إلى العودة إلى رحم الأم، إنه استدعاء للرحم والحماية والتخلص من عوالم القتلة والجلادين.

إن الأمر يتعلق بإحالة مزدوجة، إحالة فيها نداء الأم الذي يحث مولين على عدم الالتفات إلى السجن، وهي إحالة على النسيان والتقدم إلى الأمام، وفيها أيضا إحالة على الماء اللزج الذي يغطي الرحم ويرطبه ويجعله عشا للجنين الآتي، لذلك فالولادة ليست سوى بعث جديد، أي كون يولد باستمرار دون توقف. فالعودة إلى البحر شبيهة بالعودة إلى رحم الأم، فكلاهما يوفر أسباب

الحماية، فالإنسان مازال يعيش على وقع «صدمة الولادة»[1]، فهو مازال يحن إلى العودة إلى رحم الأم حيث الوجود جنة تلبى فيها كل الرغبات دون جهد أو عناء.

وهذا التمازج ينبني سرديا على الربط بين لحظة الخروج من السجن ولحظة الدخول إليه ضمن مقطع سردي واحد هو ما يشكل مستهل الرواية ومدخلها الأساس، وهو مقطع يصعب الفصل داخله بين ما يحيل على النهاية (نهاية مدة الاعتقال)، وبين ما يشير إلى البداية (لحظة الاعتقال وبداية التعذيب). وهذا الربط هو من طبيعة رمزية، يسقطه السرد لكي يخلق حالة من التداخل بين ماض انتهى ولكن آثاره ستظل تكسو الجسد في أدق تفاصيله، وبين حاضر لا يغري، إنه بلا طعم ولا أفق:

- «ماذا تبقى من العمر بعد عشرين عاما في دهاليز الإسمنت. عشرون عاما التهمتها برودة الجدار وصدأ القضبان (...) سيقذف بنا مباشرة إلى المستشفيات لنلوك فيها بقية العمر بعد أن زرع الجدار سم الجليد في أطرافنا لنحصد أمراضا بالجملة تتوزع علينا بالتقسيط» (ص 7).

وفي هذه الحالة، فإن الكيان الإنساني يرتد إلى حالته الأولى بعيدا عن الثقافة (بالمفهوم الأنتروبولوجي لكلمة ثقافة) وبعيدا عن الأشكال المتنوعة التي تمنحها هذه الثقافة للهوية. فهذه الهوية تتحدد داخل السجن وفي مخافر التعذيب من خلال «كم لحمي» لا يتميز

---

(1) أوتو رانك (1884 - 1939) محلل نفساني شهير من أتباع فرويد، وهو صاحب النظرية الشهيرة المعروفة ب'صدمة الولادة' Traumatisme de la naissance، وهي نظرية تفسر مجموعة من القطاعات السلوكية الإنسانية بالخروج من رحم الأم حيث كانت الحاجات تلبى دون تردد.

عن غيره في أي شيء (زنزانات متشابهة ولباس موحد وأكل موحد ونوم موحد..)، وتتحدد من خلال رقم لا قيمة له إلا من خلال موقعه ضمن تسلسل لا يخضع سوى لمنطق التتابع التصاعدي أو التنازلي.

وهي حالة يزداد فيها الاعتماد على منافذ الإدراك الحسي (الحواس الخمس) التي تعد منافذ أولية عامة ومشتركة بين الإنسان والحيوان: السمع لإدراك ما يوجد خارج الزنزانة، أو النظر عبر الثقوب، والشم للتعبير عن التقزز من إفرازات الجسد، واللمس لتحسس الأطراف. واللمس يشكل حالة خاصة في النص، فالجسد مادة للمس، فالسارد والساردة لا يتوقفان عن تحسس الجسد وتلمس أطرافه:

- «جسدي على مسافة مني، أضع يدي على رجلي ولا أعرف أنهما مني، ساقاي فخذاي» (ص10).

- «لملمت جسدي بعنف» (ص 10).

- ألمس جسدي» (ص 10).

- «وأتخيل حدود ما يمكن أن يوقعه بي ما أوقعه المخبرون بكل جسدي» (12).

- «من الجسد بدأ الواحد منهم يجر حلمة الثدي» (ص 141).

- «أحسست آلاما متزايدة في كل أعضاء جسدي» (ص 142).

فالسارد (الساردة أيضا) لا يداعب أطرافه ولا يتلذذ برؤيتها، ولكنه يمرر يده على كل مناحي الجسد للتأكد من سلامة «هويته»، فالخدوش والآثار التي تتركها السياط قد تغير من الهوية الجسدية وتمس سلامة الشكل الذي استقرت عليه في أذهان الأقارب والأصدقاء، وكل الذين عرفونا وعرفناهم.

وذاك إحساس ملازم لكل إنسان سوي، إلا أنه يشير إلى ما هو أبعد من هذا، إنه إحالة رمزية دالة على العودة بالكائن البشري إلى مرحلة حيوانية ولت حيث كان الإدراك يعبر عن نفسه من خلال مجموعة من الأحاسيس الأولية المنبثقة عن فعل الحواس. والسلوك الحيواني لا يعتمد على شيء آخر غير هذه المنافذ، فهو يتجنب الخطر ويتبين موقع الفريسة ويتعرف على الشريك الجنسي استنادا إلى أدوات الإحساس ومنها في المقام الأول اللمس والشم والبصر والسمع.

وعلى الرغم من الصورة السوداء التي يرسمها السرد للوجود في السجن (الاعتقال والتعذيب والأعين المعصبة والأيدي المقيدة، وهي كلها إحالات على فصل الذات المعذبة فصلا مطلقا عن الكون من خلال التحكم في الإدراك الحسي، والإدراك الحسي كما سبقت الإشارة إلى ذلك هو منفذ الذات الأول للخروج من القمقم الجسدي)، فإن مولين يجد لحظة خروجه من السجن فرصة للتأمل، فأمام البحر يمتد البصر بعيدا دون حواجز ويتيح للذات تأمل الكون وتأمل نفسها بعيدا عن الحواجز التي تقيمها الأشياء. إن الأمر يتعلق بالتخلص من الحيوانية والعودة من جديد إلى ما يفصل الإنسان عن غيره من الكائنات الحية، «فالإنسان الذي يتأمل هو حيوان غير سوي» كما كان يقول جان جاك روسو[1].

وهذه الرغبة في الاغتسال هي ذاتها التي استبدت بليلى لحظة خروجها من مخفر الشرطة. فعندما ألقي بها إلى قارعة الطريق، والتجأت إلى راهبة فرنسية (لوسيت) كانت كل رغبتها هي أخذ حمام يخلصها من كل ما علق بالجسد من أدران:

(1) يقول روسو: "l'homme qui médite est un animal dépravé"

- «... كان يجب أن أنبش في ذاكرتي عن عنوان يجمعني، يغسل تعفني ولا يطلق للتأويل ذيوله، كنت أريد أن أطوق المسألة بأكبر قدر ممكن، لم أكن في حاجة لبيان ولا تضامن ولا فضيحة. أريد فقط أن أرتب ذاتي التي بعثروها وشتتوها على الرصيف ذات فجر» (ص 157).

وعند هذا الحد يتوقف التشابه بين الحالتين، فالاغتسال ليس له الأبعاد نفسها عند الساردين. ولهذا السبب، فإن الأحداث التي ستأتي فيما بعد سترسم للذاتين مسارين مختلفين. فبينما آثر مولين، بعد خروجه من السجن، التأمل والاقتراب من عالم البحر طلبا للسكينة، فوهب نفسه لرماله وأمواجه في عودة صوفية إلى منابع الحياة الأولى، انكفأت ليلى على جروحها خوفا من الناس ودرءا «للفضيحة».

ولهذا، فإن طقوس الاغتسال كما تشير إليها الحالة التي تصفها ليلي تحيل على قيمة أخرى تختلف عما سبقت الإشارة إليه. إن الماء في الحالة الأولي مرتبط بالرحم والأم والتأمل، ولا يشكل الماء في الحالة الثانية سوى رغبة في التخلص من قذارات علقت بالجسد فلوثته. لذلك، فإن الأم الثانية ليست رحما، بل هي إحالة على البحث عن راحة نفسية توفرها عوالم غير مرئية لكنها تمني النفس بإمكانية التخلص من كل جلادي الأرض.

وعلى هذا الأساس، فإن الماء، بالإضافة إلى أنه يساعد على التخلص من قذارة الزنزانة وإفرازات الجسد، يشتمل على بعد آخر هو الإحالة على التطهير الرمزي، إنه يزيل قذارات مصدرها انتهاك لحرمات ما كان يجب أن تنتهك، «فالقذارة في واقع الأمر ليست مرتبطة بانتفاء النظافة أو غيابها، بل لها علاقة بكل ما يشوش على

هوية أو نظام أو نسق، وهي أيضا ما لا يحترم الحدود والمواقع والقواعد»[1].

ولخلق الآثار الدالة على البعد الرمزي للماء والأم وأشكال الدنس والتطهر من كل القذارات، يعمد النص إلى تكثيف كل حالات التعذيب الممكنة في مشهد سردي يشتمل على كل أشكال التعذيب التي مورست على المناضلين في سجون النظام. وتلك استراتيجية سردية تفرضها ضرورات التعاطي التخييلي مع حقائق سجلها التاريخ وأثبتها في سجلات موثوقة تعين زمنية حقيقية لا افتراضية.

فمن خلال لحظة سردية محدودة تتسرب إلى السطح مجمل المضامين التي تصور حالات العذاب التي يمكن أن يستحضرها القارئ عن مخافر التعذيب والأقبية السرية والسجون المختلفة. ولهذا السبب، فإن المضمون الحقيقي للواقعة السردية الممثلة لا يكمن في الكم الخبري الذي تتضمنه بل يكمن في نمذجته، أي في قدرته على تحرير الذاكرة من إسار النسخة المفردة (حالات التعذيب الخاصة) لتكون قادرة على استيعاب عوالم التعذيب كسلوك منحط يعود بالإنسان - الجلاد والضحية - إلى حيوانيته الأولى وقد تجرد من كل القيم.

وهذا ما تقدمه الرواية في جزئها الثاني. فالسرد يتوقف فجأة ويهدئ من إيقاعه ليُفصل في حالة مخصوصة، وهي الحالة التي تصور مشهدا من مشاهد التعذيب الذي مورس على ليلى. إن النص يلتقط لحظة من لحظات التعذيب ليجعلها مرجعا داخليا إليه يستند

---

(1) Julia Kristeva : Pouvoir de l'horreur, Essai sur l'abjection, éd seuil, 1980

القارئ من أجل تصور كل حالات التعذيب التي شهدتها مخافر الشرطة.

فاستنادا إلى هذا النمط التمثيلي، تقوم صياغة المشهد السردي بإدراج مجموع الوقائع الممكنة القابلة للتشخيص ضمن سجل رمزي يحول الوظيفي والنفعي والمباشر إلى بؤرة لتناسل الدلالات الإيحائية التي تستمد قيمتها من المخزون القيمي الذي تعلم داخله الإنسان كيف ينتمي إلى ثقافة مجتمعه، وتعلم أيضا كيف يقاوم ويرد عنه الأذى داخل الرموز ومن خلالها.

فالتعذيب ليس سوطا، إنه في المقام الأول اعتداء على هوية الذات. ففي الوجود الإنساني هناك مسافة تحدد الحيز الفضائي الخاص بكل «أنا»، ويشكل هذا الحيز ملكية معترفا بها ضمن التقسيم الخاص بالفضاء العمومي، وهناك الحيز الجسدي الذي يشكل هو الآخر ملكية خاصة، والحيزان معا لا يجوز لأحد التصرف فيهما إلا برضا الذات وفي ظروف خاصة هي ظروف الود الإنساني، أو ظروف لقاء جنسي مرغوب فيه. وخارج هذه الحالات يعد كل اقتراب من الذات يتجاوز ما هو مسموح به ثقافيا اعتداءً حتى وإن كان مجرد نفس يلفح الوجه أو لمس خفيف لا تكاد تنتبه إليه الذات.

ويحدد النص هذه المسافة بطريقته الخاصة في الفصل الأول من القسم الثاني حيث تبدأ الساردة برسم تقابل حاد بين لحظتين من لحظات الدخول إلى الملكوت الفضائي الخاص بـ «الأنا»: لحظة تجسد الحب الذي يصل حد التعبد الصوفي، وأخرى تجسد الحقد الذي يصل حد العدوانية المقيتة:

«والله لو سألوني عن أعظم شيء في الوجود لقلت نهد امرأة» ص 140، يقول عاشق وهو يتأمل جسد ليلى.

«الاشتراكيين اولاد القحبة مبرعين في البنات! شوف بحال القالب أو گالت ليك السياسة» ص 141. يقول جلاد وقد نزع عن ليلى ثيابها في حصة من حصص التعذيب.

وهذا تقابل يجب أن نوليه أهمية خاصة، لأنه يشكل المدخل الذي قد يمكننا من التعرف على العوالم النفسية للقتلة والجلادين: كيف يمكن للشيء الواحد أن يكون مصدرا لاستيهامات لا رابط بينها؟ وكيف يمكن للجسد أن يكون باعثا على التأمل، ومثيرا لأكثر الانفعالات حيوانية؟

والبداية تكون من اللغة ذاتها، اللغة التي تقودنا إلى التعرف على الشيء الموصوف ذاته (النهد في حالتنا). فالصوت الأول ينحني أمام بهاء الصانع والمصنوع، أما الثاني فيقف عند حدود الشبيه الموازي الذي يكتفي بتحديد رغبة من خلال ما يثيره شكل العضو. الأول يستثير الرغبة عبر تمثل الجسد من خلال قيم جمالية، والثاني يستثيرها من خلال قاموس الشتيمة الذي لا يتجاوز حدود الإحالة على الشبيه المجسد ماديا. والأمر يتعلق بتمثلين مختلفين لعوالم الذكورة والأنوثة.

فالذكورة عند الأول تولدها الأنوثة وبها تكتمل، وهي عند الثاني قيم ثقافية تحط من الجنس النقيض ولا تتحقق إلا ضده. وبما أن الذكورة عند الجلاد هي سوط وبصق وشتيمة، فإن النيل من ذكورة الآخر (ذكورة الاشتراكيين في هذا المقام) تمر عبر شتم الأعضاء الجنسية للأم أو الأخت. وهذه الحكاية معروفة في معيشنا اليومي، إن الانتقاص من قيمة الرجل يمر عبر ذكر عوراته المتعددة ومنهن عورات الأم والأخت والزوجة.

إن الأمر يتعلق ب «لاشعور لغوي» تختبئ داخله كل الصيغ اللغوية البذيئة والسوقية التي تحاصرها «الأنا» في مواقعها الخلفية، إلا أنها تظل تبحث عن مقامات ينتفي فيها هذا التقابل، وهذه

المقامات لا علاقة لها بالقوة في ذاتها، بل لها علاقة باختلال أصلي في موازين القوى (علاقة الجلاد بالضحية). وهي وضعية تكشف عن سلطة الجلاد اللامحدودة، ولكنها لا تؤكد ضعف الضحية.

«هكذا انتقلوا إلى حصة السوط الذي بدأ يترنح ليرسم فحولته على جسدي» (ص 142).

فالسوط من خلال الشكل وحالة الانتصاب يتحول إلى قضيب ينال من الجسد مبتغاه عبر إيذائه ماديا ومعنويا. فالجلاد يوجد أمام الضحية ضمن وضع مركب، فهو يتلذذ بإيذاء الضحية، لكنه يشعر أنه مخصي لأن الضحية لا تكترث له بل تتحدى سيده، ولا تعير سياطه أي اهتمام. إن الأمر يتعلق بتصوير لوضعية شخص سادي مازوخي لا يستطيع الوصول إلى الرعشة الكبرى إلا عبر إيذاء شريكه وإيذاء نفسه ماديا أو رمزيا.

ولهذا فإن موقع الجنس داخل الشتائم هو موقع استعاري يستعيد، بشكل رمزي، طبيعة العلاقة الجنسية ضمن سياق ثقافي متخلف كسياقنا. فبما أن العلاقة بين رجل وامرأة هي تعبير عن ممارسة نشاط سلطوي - حقيقي ورمزي في الوقت ذاته - فإن أي اختلال يصيب هذه العلاقة سينعكس على ممارسة السلطة الفعلية. وذاك هو المدخل نحو فهم القاموس السوقي في خطاب كل الجلادين. «فالشتيمة هي التعبير عن إرادة سلطوية مكبوتة فقدت الثقة في نفسها، فهي تشعر باستمرار أنها عرضة للاستفزاز. ولهذا السبب، فإنها تنتهي باحتقار الخصم عبر تجريده من القوة التي يمتلك، لأنها تخشى قوة التأثير عنده»[1].

(1) Pierre guiraud : Sémiologie de la sexualité, éd Payot, 1978 p 132

وتأتي الشتيمة في مرحلة ثانية على شكل إيماءة صادرة عن عضو ما. والإيماءات في هذا السياق أكثر فصاحة من اللسان. وهي الحالة التي يجسدها منظر الجلادين وقد كشفوا عن أعضائهم التناسلية أمام ليلى التي جنبتها «الباندا» الموضوعة على عينيها بشاعة المنظر وحيوانيته.

إلا أن النص يعيد بناء النظام السردي من جديد، وينتشل الجسد من سقوطه المدوي. وهكذا تستطيع الساردة في أوج العذاب والإذلال وانتهاك كل الحدود أن تكتشف أنها تمتلك جسدا جميلا، فيه الهضاب والنتوءات التي يسكنها الإغراء، جسدا يجب أن يكون مصدرا لكل انفعالات الحب والعشق، ورابطا وثيقا بين الناس:

- «فقط في المخفر السري اتكأت على جسدي، تأملته طويلا وهو ينضب دما، وأحببته، لأول مرة التفت إلى جسدي في تفاصيله وتقاطعاته. أواه لو أحببنا بعضنا بالقدر الكافي لتغير الكثير من ملامح الوضع» (ص 150).

وهو الرد الفصيح على بذاءة لغة الجلادين ونظرتهم. فالجسد لا يمكن أن يدنس إذا كان طاهرا، بالمعنى الجمالي لا الأخلاقي، رغم ما يصدر عنه ورغم ما يُفعل به، وهو ليس خليعا لأن الخلاعة ليست معطى، بل هي معنى يسكن أعين الجلادين.

ابتداء من هذه اللحظة ستتحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين جلاد يحس داخليا بالدونية والاحتقار، وبين جسد جميل لا يستطيع امتلاكه ولكن في مقدوره أن يعبث به. والعبث هنا هو التلطيخ والتدنيس، بالمعنى الرمزي للكلمة، إنه إحالة على الحالات التي تشير إليها ممارسة الاغتصاب، والاغتصاب في كل السياقات هو انتهاك لحرمات، يدخل ضمنها انتهاك حرمة المنازل وانتهاك الأسرار وانتهاك الحدود، وهو في المقام الأول انتهاك لحميمية لا يجب انتهاكها.

وتمثل هذه الحالات رأسمالا رمزيا لا تكمن قوته الضاربة في جوانبه المادية، بل تتحدد من خلال الضرر المعنوي الذي يسببه: ورد في أسطورة تأسيس روما أن روميلس رسم على الأرض خطا، وقتل أخاه لأنه لم يحترم في نظره الحدود التي يرمز إليها الخط[1]. فعوالم «الحد» هي الضبط ورسم الحدود، وهي أيضا ما يُسند كل تعاقد اجتماعي.

فالتعذيب لا يتحدد من خلال بعده المادي، بل هو نيل من كبرياء الذات، ونيل من «تقدير الذات لنفسها». ليلي تبدأ بالغثيان قبل الحكي وتنتهي بوصف منظر العادة الشهرية وقد لطخ الدم جسدها من أقصاه إلى أقصاه. ويشكل دم الحيض ضمن السجل الرمزي للدم حالة خاصة لا علاقة لها بحالات الاندفاع والحماس والحياة.

فهذا الدم، وكل ما يحيط به، يحيل على عوالم القذارة والدنس. وهي عوالم تبعد المرأة عن شعائر الدين وشعائر المجتمع وشعائر اللذات (الجنس ومرفقاته). وهو بالإضافة إلى ذلك محظور اجتماعي يُتداول سرا ويُخفى عن الأنظار ويرفض أن يسمى (انظر في هذا المجال الوصلات الإشهارية الخاصة بوسائل الطهارة من الحيض، وطريقتها في الترويج للمواد الواقية). إنه هنا حالة إجهاض لخصوبة لم تكتمل، كإحالة رمزية على عقم المكان وجفافه، إنه رفض ذاتي لعالم لا يمكن أن يستقيم. إن التعذيب الجدي أقل شأنا وأقل رهبة من الغثيان الذي تثيره عوالم الجلاد.

والنص لا يقف عند هذا الحد، إنه يدفع بالقذارة إلى مداها

---

(1) أمبيرتو إيكو : التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربيو 2000، ص 26

الأقصى لتصبح دالة على انحطاط اجتماعي كامل. فالقذارة لا توجد في أقبية النظام فحسب، بل موطنها أيضا أحكام المجتمع وتصنيفاته. وعلى أساس هذا التقابل يقيم السرد توازناته الخاصة من خلال التمثيل لمشهدين يحيلان على مفارقة درامية:

- من جهة يشتهي الجلادون جسد ليلى ويعذبونه لأنه يرفض التدنيس.

- ومن جهة ثانية تشتهي ليلى محمدا (زوجها) بعد خروجها من مخفر الشرطة ويهجرها في الفراش لأنها قذرة.

«تخيلني في تلك الليلة كذلك الذي يمطط عنقه، يمد حبال صوته محاولا صد هجوم الحشود التي تصرخ في وجهه: أختك عاهرة، والرجل يرد على الحشود لا ليبرئ ذمة أخته بل ليقنعها بأن لا أخت له» (ص 161).

وفي هذه النقطة بالذات تلتقي كل أنواع القذارة لتجعل من الذات النسائية، السياسية وغير السياسية، بؤرة لكل الأحكام المسبقة. وبهذا المنطق سيلاحقنا التعذيب وسنظل نجرجر ذيول المهانة حتى ونحن نسير في الشوارع طلقاء أحرارا أو هكذا نتوهم. ولهذا فإن «السجن في هذه الرواية عبور من الذات المثخنة بالمعاناة إلى حقائق المعيش. وهذا هو المسار الإجباري الذي تسلكه الأرواح المندفعة نحو المستقبل»[1].

وتلك هي البؤرة التي يمكن من خلالها فهم الاستراتيجية السردية التي تقود إلى بناء نص روائي يحيل على كون دلالي منسجم يمتح عناصر تدليله من سيرتين لذاتين مرتبطتين ببعضهما البعض من

(1) عبد القادر الشاوي : رواية "ميرة الرماد" ظهر الغلاف.

خلال إحالات الذاكرة، لكنهما يختلفان عن بعضهما في المصير وفي المسار.

فالمسافة التي يقيمها المحكي بين نفسه وبين التجربة الممثلة سرديا هي ذاتها التي نستعيد من خلالها ذلك التقابل القائم بين حياة السجن «الحاضرة» بمحدوديتها في الفضاء والفعل، وتفاصيل الرغبات حيث لا شيء سوى السياط والجلادين بأسمائهم وصفاتهم، وبين الحالة التي تستحضرها الذاكرة وتبدو الحياة فيها نضالا ومرحا وانطلاقا ومستقبلا بكل الألوان، وبين الحالات التي تصور خيبات الأمل المتتالية التي أشعلت فتيلها سنوات السجن وغذتها الصراعات بين رفاق الأمس وحالة المهانة التي تنتهي إليها ليلى حين يتهمها أقرب الناس إليها بالقذارة.

ومع ذلك، فإن النص يسقط حالة مثلى يجسدها الطفل الذي ألفته ليلى وألفها وصار يصاحبها في وحدتها بعد خروجها من السجن. وهنا يعود الجسد إلى أصله الأول منبعا للحنان والتزاوج. والمرأة بالولادة تتزاوج وتمد جسرا نحو المستقبل: انتهى محمد (زوجها) لأنه آلة صماء من آلات نظام اجتماعي مهترئ، وانتهى مولين (الرجل الذي أحبته فيما بعد) فهو رغم أنه يمثل الصدق والنقاء إلا أنه يمثل مشروعا سياسيا فاشلا (أو مشروعا لم تنضج الظروف بعد لاحتضانه) ولم يبق سوى الطفل مريد ابن الجيران، ابن الشعب، الذي يشير إلى مستقبل من طبيعة أخرى.

السرد السجني: من الشهادة إلى التخييل

يذكر أحد المهتمين بالسرديات أن شجارا وقع في سيسيليا في القرن الخامس قبل الميلاد بين شخصين في أرض خلاء، وتطور الأمر إلى معركة حقيقية، فكان أن عرضا في اليوم الموالي أمرهما على القاضي. ولم يكن القاضي يتوفر على أدلة أو قرائن تدين أحدهما، فالمعركة لم يشهدها أحد، ولم تترك آثارا على أحدهما، ولا ثقة في الحواس، فهي كثيرا ما تخدع الرائين أو تضللهم. ومع ذلك كان عليه، بحكم موقعه، أن يحكم لصالح أحدهما. فما السبيل إلى ذلك؟ لم يبق أمام القاضي سوى وسيلة وحيدة لكي يتعرف على الجاني ويقيم «الحقيقة»: إنه الحكي. فالذي يمتلك ناصية السرد ويجيد بناء قصة، سيكون أقربهما إلى الحقيقة، ويكون بالتالي هو المظلوم[1].

استنادا إلى هذا، لم يعد الأمر يتعلق بالحديث عن حقيقة موضوعية، بعيدة عن «الشبهات» ومنفصلة عن ذوات الفعل؛ حقيقة يقبلها الجميع، وقابلة للمعاينة في الزمان وفي المكان وفي انفصال عنهما في الوقت ذاته. لقد انقلبت الأمور، فالمطلوب الآن، كما كان عليه الأمر دائما، هو بناء «عوالم تخييلية» تبدو داخلها الحقيقة أمرا ممكنا، أو تكون، على الأقل، حالة محتملة ضمن حالات هي

(1) انظر Todorov: poétique de la prose, éd Seuil, 1971, p92

الأخرى ممكنة. وبعبارة دقيقة، يتعلق الأمر ببناء حقيقة يمكن أن تتعايش مع حقائق أخرى، رغم كل ما توحي به المظاهر الدالة على الفرادة والخصوصية. وهذا أمر بالغ الأهمية، فالحقائق ليست مفصولة عن السياقات التي تقود إلى بلورتها، ذلك أن كل حقيقة إنما هي بناء يتم وفق ما يقتضيه هذا السياق أو ذاك صراحة أو ضمنا.

فمن قلب هذه السياقات تولد «الخصوصيات» وتتنوع وتنتشر في كل الاتجاهات. فالخصوصية أمر ثابت في كل فعل فردي، فهي سمته وجوهره، إلا أن «الذاكرة المجردة» (سابير)، تلك التي تحتوي على كل الذاكرات الفردية الممكنة، قادرة على توحيد كل التجارب ضمن وقائع إبلاغية تتفاعل داخلها النسخ وتقترب من بعضها البعض وتتميز وتتوحد. وبدون هذا التوحيد، يستحيل الحديث عن تواصل إنساني.

ذلك أن الجمع بين هذه التجارب لا يمكن أن يتم إلا من خلال تخلي كل تجربة، بحكم مقتضيات التواصل الإنساني وإكراهاته، عما يخصصها ويفصلها عن التجارب الأخرى، لتتحول إلى صيغة لا يمكن فهمها إلا من خلال استحضار ما يوحد ويجمع، ويرد المتنافر إلى ضرب من الوحدة. حينها، وحينها فقط، نكون قد خرجنا نهائيا من دائرة التجربة المخصوصة (المحدودة في الزمان وفي المكان)، لنلج عالم الإرث النفسي والاجتماعي المشترك الذي يبيح لنا الحديث عن الهوية والوجدان والطبيعة الخاصة بهذا الشعب أو ذاك.

والقصة قادرة على القيام بذلك، فالسرد، باعتباره أداة التشخيص الأولى يشكل قوة ضاربة في مجال التواصل والإقناع والسيطرة على كل المناطق الانفعالية داخل الذات الإنسانية، تستوي

في ذلك انفعالات الكبار والصغار. فهو قادر على التسلل إلى وجدان المتلقي في غفلة من العقل وأدوات الرقابة داخله. فالسرد لا يقدم حقائق جاهزة، إنه يقوم ببنائها استنادا إلى تفاصيل الحياة وهوامشها.

وعلى الرغم من كون السرد سيرورة تتم داخل الزمن وتشتغل وفق إكراهاته، فإنه قادر أيضا على التحكم في هذا الزمن وإدارته لحسابه وفق غاياته الضمنية والصريحة، الواعية واللاواعية. فالاحتفاء بالزمن، وتلك مهمة من مهام الفعل السردي، يتحقق من خلال التخلص من كل ما يحيل على «المفرد» و«المعزول» و«الخاص»، للاحتماء بالأشكال الحياتية العامة التي لا تثير شكوك أحد. والأمر يتعلق بوسيلة أخرى لقياس حجم الزمن وامتداداته اللامتناهية في كل ما يؤثث هذا الكون. فالسرد يُعد، من خلال كل أشكال تحققه، تشخيصا لكَمٍّ زمني مجرد لا يمكن الإمساك به إلا من خلال مظاهر الكائنات والأشياء والمادة ذاتها: الآثار التي تتركها السنون في تفاصيل الجسد والأشياء، وخارج هذه الآثار ودلالاتها لا وجود لأي شيء، فالزمن مدى محسوس يفصل بين الأفعال.

وليس غريبا أن يصر بعض مؤلفي الكتابات التي يطلق عليها «كتابات الاعتقال السياسي»، على تسجيل سيرورة «حالات الحياة وتحولاتها» من خلال سند بصري سهل الإدراك. فمجموعة كبيرة من الكتب التي تناولت تجربة السجن تزينها صورتان: صورة للمؤلف قبل ولوج السجن، وأخرى بعد الخروج منه، الأولى نضرة جميلة تفوح منها الصحة والزهو والعافية والاندفاع، وتجسد الانتشاء بالجسد الفوار، والثانية ترسم حدود جسد أنهكته السنون وحاصرته التجاعيد من كل الجهات. نحن في واقع الأمر أمام زمنين: زمن السيرورة «الطبيعية» والنمو المطرد، وزمن طارئ يتطور خارج مداره

المعتاد. الأول أصلي، ويتسلل إلى الجسد بطيئا هادئا لا يكاد يرى، والثاني قسري يقتحم الجسد عنوة ويفرض عليه إيقاعا سريعا لا تتحمله دورته الطبيعية.

وربما تكون سلطة السرد هاته المستمدة أساسا من الطابع «العفوي» للفعالية القصصية هي التي دفعت أغلب الذين كتبوا عن «التجربة السجنية» إلى الاستعانة بالأسلوب القصصي من أجل إبلاغ تجربة المعاناة والعسف التي تعرضوا لها في سجون النظام. فالسرد، على عكس الشعر، ينتمي إلى النشاط اليومي للإنسان، فهو في كل شيء[1]، إنه موجود في التذكر والحديث عن الأمس واليوم والذي مضى والذي سيأتي. وهو موجود أيضا في الخرافات والأساطير والمرويات البسيطة، فالكل قادر على أن يُضَمِّن حديثه جزئية قصصية تروي حدثا ما. أما الشعر فصنعة معقدة لا يجيدها إلا الموهوبون، فهو يستدعي قدرات خاصة منها التجريد والتصوير الاستعاري من خلال ربط المحسوس بالمجرد، وربط المجرد بالمحسوس وابتكار علاقات لا يمكن أن تراها «العين العادية» أو الوجدان البسيط، وهو لهذا السبب، وأسباب أخرى، لا يتوقف عند التفاصيل التي تعد مادة السرد وأساس وجوده.

لذلك يتميز السرد بقدرته على امتلاك التجربة الإنسانية وتصريفها من خلال جزئيات الحياة المنتشرة في كل شيء، ومن خلال كل شيء، في المواقف والأوصاف وردود الفعل والأحكام البسيطة - والحديث هنا عن «السرد العالم» لا عن فعالية الحكي البسيط-. فهذه الجزئيات هي بؤرة المعنى وأسناده المفضلة.

---

(1) لنتذكر القول المأثور لبارث الوارد في مقاله عن "التحليل البنيوي للسرد" انظر
Introduction à l'analyse structurale du récit p7 Communications 8.

فالطاقات الانفعالية لا تستثار من خلال رصد موقف كلي، بل تنتشر في الوجود من خلال فعل تشخيصي يلتقط حرارة الزمن وهو ينهش الجسد والنفس والأشياء المحيطة به دون رحمة.

ومن هذه الجزئيات الصغيرة، ومن القدرة على ترتيبها وفق غايات دلالية مسبقة تبنى ضمن الحدث وعبره، يستمد السرد قدرته على بناء عوالم حياتية ممكنة تضم داخلها كل النسخ المتحققة أو الممكنة، أو المتخيلة فقط، لتحولها، بعد التنقيح والتهذيب، إلى نموذج انفعالي عام يستوطن الوجدان ويوجهه. إنها تقوده، تبعا لذلك، إلى التقاط الإنساني فيما هو جزئي ومحلي ومخصوص. فبناء عالم تخييلي، كما يفعل ذلك السرد، استنادا إلى «حقائق موضوعية»، أي إلى ما ينتمي إلى «وقائع الحياة »، معناه الرقي بما يبدو في التجربة الإنسانية العادية عرضيا وزائلا، إلى مصاف القيم الثابتة التي يتكفل الوجدان الجمعي بتخليصها من سمات الخاص والمفرد والمؤقت، ويضعها للتداول باعتبارها قيمة إنسانية عامة تضاف إلى التراث الحضاري للأمة بكل أبعاده.

ومن هذا المنظور يمكن التعاطي مع الكتابات السردية التي ظهرت في العشرية الأخيرة من القرن الماضي. فقد شهد المغرب، أكثر من أي دولة عربية أخرى (حالة مصر حالة خاصة، فقد طورت «أدبا سجنيا» مادته التخييل الفني لا التجربة الفردية الواقعية) ظهور عدد كبير من «الشهادات» و«المحكيات» و«السير الذاتية»[1] التي حاولت، بكثير من الصدق والأمانة، وصف ما كان يجري في

---

(1) انظر البيبليوغرفيا الشاملة التي أنجزها كل من عبد العلي اليزمي وجعفر عقيل وعلي كابوس : ظلال وأضواء، ببيليوغرافيا الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان في المغرب، المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان، دجنبر 2004.

سجون النظام ومعتقلاته السرية وكهوفه التي أعدها لمعارضيه أو الحالمين فقط بمعارضته، في المرحلة التي سميت «سنوات الرصاص». وقد غطت هذه الكتابات مرحلة طويلة امتدت على ما يقارب الأربعين سنة، من السنوات الأولى الاستقلال إلى بداية التسعينيات من القرن الماضي.

وتحدثت هذه الكتابات عن كل شيء، تحدثت عن الانقلابات والمظاهرات والعمل السري والملاحقات والمطاردات والاعتقال والتعذيب والنفي والتنكيل بالأهل والأصدقاء والأقارب، بل إن بعض جلادي الأمس أنفسهم أخذتهم الغيرة من ضحاياهم فخرجوا عن صمتهم وبدأوا يتحدثون عن القمع وعن أقبية سرية قالوا إنها كانت منتشرة في كل أرجاء الوطن، وتحدثوا عن جرائم واغتيالات وشراء للذمم، وهي حقائق كانت إلى الأمس القريب من الأسرار التي لا يمكن تداولها سرا أو علنا (شهادات عميل المخابرات السابق أحمد البخاري)، وتحدث البعض الآخر عن حياة بعض رجالات النظام وصراعاتهم ودسائسهم، منها على سبيل المثال «شهادات» آل الجنرال أوفقير، وهي بالمناسبة شهادات تافهة لا تقدم أي شيء يذكر، عدا كشفها عن بعض الأوساخ التي لا يلتفت إليها الوجدان الحر.

ويمكن الإحالة في هذا المجال على مجموعة كبيرة من الشهادات التي كتبت في السنوات الأخيرة (التسعينيات)، بعضها كُتب بالعربية وبعضها الآخر بالفرنسية وترجم بعد ذلك إلى العربية. وهي شهادات تختلف عن بعضها البعض من حيث المرجعية السياسية والإيديولوجية، ومن حيث الصياغة وترتيب الأحداث، ومن حيث موقع الذات الساردة من مادة سردها. وهي عناصر يجب النظر إليها بجدية كافية، فهي التي تمكننا من تحديد طبيعة هذه الكتابات

وحصة «المضاف» الانفعالي إلى الوقائع الموصوفة. وهذا ما يتضح مثلا من شهادتي أحمد المرزوقي[1] ومحمد الرايس[2]. و أهمية هاتين الشهادتين تكمن في أنهما ترصدان الحدث نفسه وترويان الوقائع ذاتها من خلال «رؤية عسكرية» هاجسها الأساس تنفيذ القرارات والانصياع للأوامر. وقد كُتبتا بعيدا عن «الأهواء» السياسية والإيديولوجية، والانقسامات والصراعات الداخلية التي تقود عادة إلى «التصرف» في الواقعة، وسردها بصيغة «توجه» مجرى القصة وتؤولها وفق غايات أخرى غير ما تشير إليه الأحداث الفعلية من خلال تسلسلها المباشر.

ومع ذلك، وفي هاتين الحالتين أيضا، لا نعدم وجود فوارق واختلافات تميز الشهادتين عن بعضهما البعض. فعلى الرغم من أنهما يحكيان الأحداث نفسها (الانقلاب العسكري الأول) ويتحدثان عن الشخصيات نفسها (اعبابو ومن معه) ويصفان الحياة في المعتقل نفسه (تزمامارت)، فإنهما يختلفان في تصوير هذه الوقائع وتأويلها وتبريرها أيضا. وهو ما يبدو من خلال «التعليقات» المتعددة الواردة في نص الرايس، وهي تعليقات «إيديولوجية» منحازة تذم وتسفه وتبرر وتكذب و« تكشف» عن حقائق يجهلها الناس. الأمر الذي لا نعثر عليه، أو نادرا ما يكون كذلك في نص المرزوقي. وهذه قضية هامة يمكن أن تخصص لها دراسة كاملة قد نقوم بها استقبالا أو يقوم بها غيرنا. وهي في جميع الحالات دليل آخر، على أن «العين الشاهدة» لا تلتقط دائما «الموضوعي» و«الحقيقي» بل تضيف إليها شيئا من هوى النظرة.

---

(1) أحمد المرزوقي: تزممارت، الزنزانة رقم 10، طارق للنشر، 2003.

(2) مذكرات محمد الرايس: من الصخيرات إلى تزممارت، تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم، إفريقيا الشرق، ط 1 2001.

وعلى الرغم من محدودية هذه الكتابات من حيث الصنعة الفنية والنفس الجمالي (وإن كانت لا تخلو في بعض النماذج من نفس أدبي رائع، منها على سبيل المثال لا الحصر نصا «في ظلال لالة شافية» لمحمد بويسف الركاب، و«العريس» لصلاح الدين الوديع)، فإنها قدمت لتاريخ الأمة المغربية ولتراثها الوجداني والسياسي خبرة إنسانية عالية القيمة والأهمية. فقد اشتملت هذه الكتابات على معطيات وحقائق وخبرات ومواقف وحالات نفسية وردود أفعال بالغة الأهمية، بل اشتملت على أكثر من ذلك، فهي في واقع الأمر «ذاكرات متنوعة» فيها الفضاء وفيها الزمان والأشياء، وفيها أيضا جزئية من تاريخ نضال الشعب المغربي ضد التسلط والقهر والتوق إلى الحرية والديمقراطية والعيش الكريم. فالجرح الذي ظل ينزف دما لمدة طويلة، هو ذاته الذي يقود الشعب اليوم إلى معرفة كيف يحتمي من كل الجروح الآتية. فالعفو والمصالحة ومشتقاتهما لا تعنيان النسيان، فللذاكرة حرمتها.

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن أغلب هذه الكتابات اعتمدت الأسلوب السردي الذي يتخذ أحيانا شكل حكي عفوي يروي وقائع التجربة وفق تسلسل كرونولوجي عادي (كثيرا ما كان المؤلف يملي هذه التجربة على طرف ثالث هو الذي يقدم الصياغة النهائية)، وأحيانا أخرى، شكل شهادة حرة لا تتقيد بالتتابع الزمني للأحداث، فلم تكن تكتفي بالإحالة على وقائع الاعتقال بل تُضَمِن التجربة السجنية جزئيات من حياة سابقة على الاعتقال، أو تسقط الرغبات التي لم تجد سبيلا إلى تحققها في شكل حالات ممكنة في الحلم، أو فيما سيأتي من الأيام. واتخذت أحيانا أخرى شكل «سيرة ذاتية» تحاول أن تلتزم، بقليل أو كثير من النجاح، بإكراهات النوع ومقتضياته الفنية، لتصبح التجربة ضمنها حالة عامة لا تشكل

حياة الاعتقال أو السجن داخلها سوى جزئية ضمن امتداد حياتي يشتمل على معطيات أخرى غير ما تقدمه التجربة السجنية بشكل مباشر.

وفي جميع الحالات، فقد ظلت هذه الكتابات، في أغلبها، أسيرة الوقائع التاريخية بكامل إكراهاتها (إكراهات الفضاء والزمن والإحالات على شخصيات لها امتداد في الواقع... الخ). فقد استمدت مضامينها الأساس من تجربة فعلية عاشها أفراد في السجون والمعتقلات السرية أو مخافر الشرطة. ذلك أن مقتضيات الحال، وهي التعبير الدقيق عن «الجرم المشهود» وهو الوجه الحدثي للواقعة، كانت تحتم الالتزام بـ«الحقيقة»، حتى ولو كانت هذه الحقيقة جزئية وفردية نسجت خيوطها ذاكرة أنهكها التعذيب والتنكيل، ولم يصغها تاريخ موضوعي ترويه ذات توجد خارج الفعل وبعيدة عن تأثيراته، ذات بلا جراح ولا أهواء ولا أحكام مسبقة: إن الزمن النفسي غير الزمن الفيزيائي. وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن هذه الحقائق، وهي كذلك رغم طابعها الفردي، لم تتجاوز حدود عوالم الخبرة الفردية بكل هشاشتها ومحدوديتها. وهو ما يحد من سلطانها، بل يعرضها للتلف والنسيان.

وعند هذا الحد ينتهي كل شيء: هنا الغاية والهدف والمقصد. ولا شيء بعد ذلك سوى أرشيف التاريخ ومواقف المواساة والإدانة والتنديد بكل من ينتهك حرمات الوجود الإنساني. فالأهم من تسجيل الوقائع الفعلية هو ما ستأتي به عوالم التخييل، فللتخييل وجهة أخرى غير ما تقوله وقائع الحدث وتقلباته. ذلك أن قوانين الخطاب تختلف عن قوانين التجربة الفعلية. فالأولى تتحرك ضمن إكراهات دلالية هي من صلب البناء: فالكون السردي يشيده «التأجيل» و«التعجيل» و «الصمت» و«اللاتحديد» و«القصدية

الضمنية»، أما التجربة الفعلية فتنتج دلالاتها استنادا إلى ما تقوله الوقائع بشكل مباشر، وضمن تراتبية هي تراتبية التتابع في الزمان والتحيز في الفضاء، لا وفق تشظي الانفعال الجمالي الذي يؤجل ويحذف ويضيف ويخلق حالات التوتر، وهي العنصر الذي تُبنى ضمنه العقدة ووفقه يتبلور حسن الختام.

لذلك، فإن قوانين الخطاب السردي تقتضي الخروج من دائرة التسجيل الموضوعي للوقائع، وولوج عالم البناء الممكن، أي عوالم التمثيل التخييلي. وبعبارة أخرى، الخروج من دائرة السردية الطبيعية، وتبني قوانين السردية الاصطناعية[1]. إنه خروج من عوالم «الإكراه» (إكراهات الزمن والفضاء والوقائع والشخصيات «الفعلية»)، وولوج عوالم «الاختيار الحر» وهو عالم فسيح منه تُستمد حالات اللذة الجمالية. وهو تقابل بين ما هو موجود ووقع فعلا والتقطته العين باعتباره حقائق موضوعية، وبين اختيار تمثله الحرية في التعاطي مع الوقائع وترتيبها وتنظيمها وفق رؤية سابقة، ووفق غاية دلالية لا تفرضها الوقائع، لكنها تبنى من خلالها. يجب تخليص الوقائع من بعدها النفعي المباشر من أجل تحويلها إلى بؤر تسكنها الإحالات الرمزية.

ولا يتعلق الأمر هنا بالتخلي عن حقيقة موضوعية وتبني حالة وهم مريح أو يوحي بذلك، إن كل الحقائق في هذا الوجود مصدرها الأبعاد المادية في الوجود الإنساني. بل يتعلق بطبيعة الميثاق الذي يربطنا جميعا بهذه الحقيقة. وهذا ما تكشف عنه التجربة العادية ذاتها، «فإذا شرع أحد أمامنا في رواية مجموعة من

(1) أمبيرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، 2005 ص 191.

الأحداث تجتاحنا، غريزيا، حالة من الحذر، لأننا نعتقد أن هذا الذي يتحدث أو يكتب يريد أن يقول الحقيقة، لذا نتهيأ للحكم على ما قاله هل هو صحيح أم خطأ. وبالمقابل نعتقد، في بعض الحالات المميزة فقط - عندما يكون هناك ما يحيل على التخييل - أننا يجب أن نترك الحذر جانبا لنستعد للدخول إلى عالم آخر»[1]. وتلك هي الفوارق الأولى بين السردية «العفوية» وبين عوالم «السرد العالم»، الأولى تمتد في كل الاتجاهات، أما الثاني فهو نتاج بناء.

وتشير هذه الحقيقة، إلى الاختلاف الجوهري بين العمل التخييلي، وبين سرد حقائق موضوعية معروفة أو يمكن التحقق من وجودها. وهو تقابل لا علاقة له بالصدق أو الكذب، فهاتان مقولتان لا موقع لهما في عوالم السرد. إن الأمر يتعلق بثنائية من طبيعة أخرى، ثنائية تحدد نمطين في التعاطي مع أشياء العالم وكائناته: إنه تقابل يجمع بين نشاطين مختلفين: ما يعود إلى الإدراك و ما يصنف ضمن عمليات التمثل[2]. يتعلق الأمر في النشاط الأول بالإدراك المباشر للشيء، أما في النظام فتحتاج الذات إلى استحضار الموضوع المدرك من خلال تنشيط للذاكرة وآلياتها وقدرتها على تمثل كل ما هو غائب عن الحواس. الأول يشكل ثقلا على الذات، فهو يحد من مداها ويقلص من حريتها في تصور علاقات أخرى غير تلك التي تبدو من خلال ظاهر الأشياء، أما الثاني فيضع الذات، على النقيض من ذلك، في حل من أمر الأشياء ويمنحها القدرة على صياغة حدود عالم يتميز بالغنى والتعدد، فهو يتوفر على واجهات متنوعة ومتحركة ومتغيرة، ولا تستمد قيمتها من البعد المادي للشيء، بل من إحالاته على أبعاد متجددة باستمرار.

---

(1) نفسه ص 191 .

(2) W. Iser: L'acte de lecture, éd mardaga éditeur, 1976, p.248

استنادا إلى هذا التقابل (والترابط أيضا، فالرمزي يستمد مادة وجوده مما يوفره الكون الواقعي) بين عوالم التخييل وعوالم «الحقيقة الموضوعية» يتحدد وضع السرد التخييلي وعلاقاته الممكنة مع حقائق التاريخ، بل يتحدد «مصير» هذه التجربة الفردية أيضا. فخلاصها (أي استمراريتها في الوجود على شكل قيم رمزية تغتني باستمرار) لا يكمن في تأكيد صحة وقائعها من خلال الحجج والدلائل، بل يمر عبر انشطارها في عشرات، بل مئات القصص التي تحكي كلها، من زوايا مختلفة، تجارب العسف والاعتقال والتعذيب.

إنها طريقة- ضمن طرق أخرى- تمكننا من التحايل على قوانين التجربة التاريخية «الموضوعية»، وتخليصها من «الآني» و«المرجعي» و«المحدود »، وذلك من أجل مدها بأبعاد جديدة تصنعها الانفعالات الإنسانية الراقية والرموز الأصيلة وصور الحلم والرغبات والأوهام أيضا. وهي كلها حالات لا تكترث كثيرا، كما يقتضي ذلك الخطاب التخييلي، للمرجعية التاريخية وإكراهات حقائقها.

ولقد أشرنا في مقال سابق إلى ما يميز وقائع التاريخ عن وقائع التخييل الأدبي[1]. فللمؤرخ «حقائق» وللأديب «حقائق» أخرى. فمن حق المؤرخ أن يحذف ويعدل ويضيف، وله أن يثبت هذا ويؤكده بما شاء له من الشواهد والحجج، وله، إن ظهر ما يثبت العكس، أن يتراجع عن موقفه ليبني حقيقة قد تكون نقيضا للأولى؛ فهو لا يجزم في الحكم إلا من خلال ما تقوله الوثائق وتؤكده الشواهد (لازال البحث جاريا من أجل معرفة ظروف اغتيال المهدي بن بركة، ومعرفة قتلته ومكان جثته).

---

(1) انظر مقالنا : الذات والجلاد وتفاصيل الزنزانة، المنشور في هذا الكتاب.

أما حقائق الأدب فهي من طبيعة أخرى، إنها لا تكترث للزمن والفضاء، كما لا تكترث للإحالات المرجعية المباشرة وإكراهاتها. فالعوالم التي يبنيها السرد لا يستطيع أحد التنكر لها أو التشكيك فيها، لأنها توجد خارج الزمن «الواقعي» وخارج منطقه وقوانينه، إنها عوالم لا تكذب ولا تقول صدقا، فهي خارج صدق الوقائع، ولكنها تبنى استنادا إليها. وذاك مصدر قوتها، وسر خلودها.

وهو الفرق الموجود بين بطل صنعه التخييل السردي، وبين شخص «واقعي» يقدم شهادة عن تجربته الخاصة. فالأول «حقيقة مطلقة» عابرة للزمن، وستظل كذلك في وجدان كل الذين ناهضوا التعذيب والاعتقال، وسيناهضونه في ما سيأتي من الأيام ضمن تجارب إنسانية أخرى، (كما هو رجب بطل شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف وكما هو بطل الكرنك لنجيب محفوظ وغيرهما من الشخصيات التخييلية الرامزة دوما إلى الصمود أو السقوط، المقاومة أو الاستسلام)، أما شهادة شخص معتقل فيمكن نسيانها أو التشكيك فيها أو تنسيب أحكامها من خلال مقارنتها بشهادات أخرى. ذلك أن ما يُروى هو، في جميع الحالات، محدود في الزمان والفضاء، ومحدود من حيث الإحالات الرمزية أيضا، ومحدود من حيث الكم الانفعالي الجمالي الذي يتضمنه.

إن «الشهادة» أو «السيرة الذاتية» وكل ما يتناقله الناس سرا أو علنا عن التعذيب والسجن والمعتقلات السرية هو مادة التخييل وأساسه في الوجود. إلا أنه لن يكون كذلك إلا إذا دخل عالم الممكنات، ذلك البناء الثقافي الذي يعيد صياغة جزئيات الحياة وفق إكراهات أخرى غير إكراهات الواقع، إكراهات تقود إلى بناء وجدان إنساني، محلي أو كوني، باعتباره إرثا مشتركا. والسبيل إلى ذلك هو نسيان الوقائع الفعلية، والانصراف إلى استبطان آثارها في كل

تفاصيل الحياة. فالرواية لا تصنعها الحوادث الكبرى (والحوادث الكبرى عادة ما تنتمي إلى التجربة المشتركة، إنها تنتمي إلى التاريخ في واقع الأمر)، إنها نتاج تفاصيل لا تثير عادة الاهتمام الواعي، وهي أيضا تصميم لا مرئي لمواقف لا تستعار من المعطى المباشر، بل تبنى استنادا إلى علاقات لا يراها سوى الفنان.

استنادا إلى هذه التجربة المحدودة يمكن أن ننوع الصياغات ونجدد ونحلم ونحب ونسامح، ونهفو إلى العدالة، إننا بكلمة واحدة، نلج عالم القيم الإنسانية العامة: نحن في حاجة إلى من يحدثنا عن قصص أخرى، قصص هؤلاء المناضلين الذين تركوا أمهاتهم وحبيباتهم في مدنهم وقراهم، وماتوا دون كلمة وداع، وهي قصة كل شاب يندفع نحو الحياة يملؤه الحب والطموح والمغامرة وارتياد كل الصعاب. إننا في حاجة إلى الإنصات إلى قصص الحب، وقصص التعب المضني من أجل لقمة العيش والجري وراء مستقبل يهرب باستمرار، إننا في حاجة إلى الاستماع إلى قصة من لا قصة لهم، هؤلاء البسطاء الذين يقنعون من الحياة بلقمة خبز واطمئنان إلى قدر لا يُرد. إن السرد التخييلي في كل تعبيراته قادر على القيام بذلك. إنه الانتصار الإنساني مجددا في عوالم كانت أو يمكن أن تكون أو يمكن فقط تخيلها.

بل نحن في حاجة إلى قصص أخرى، قصص أولئك الذين يوجدون في الجانب الآخر، قصص الجلادين والسجانين والمخبرين وعيون السلطة المنتشرة في كل مكان. قصة أولئك الذين يزورون في الظلام ويعذبون، وقصة الواشي الوضيع. نحن في حاجة إل الاستماع إلى قصة الإنسان داخلهم (يردد المناضلون بكل اعتزاز واحترام أسماء بعض السجانين الذين رفضوا أن يتخلصوا من الإنسان داخلهم). يجب أن نتسلل إلى عوالمهم الداخلية، أن ننبش

في جزئيات حياتهم اليومية، أن نرسم الحدود الفاصلة بين الوحش والإنسان داخلهم، يجب أن نعطيهم الكلمة ونلقي بهم في عراء الخطاب بلسانهم لا بما تنسبه إليهم «الحقائق الموضوعية».

وهذه أمور لا يمكن أن يقوم بها سوى السرد التخييلي. فمساحاته واسعة وممكنات التصوير داخله لا حدود لها، بل إن ميثاق التلقي يبيح قول ما لا يقع تحت طائلة التجريح والقذف والمتابعات القضائية، لأن الجلاد الذي نتحدث عنه لا يشبه أي جلاد، فهو الصورة المثلى أو الوجه الكوني لكل الجلادين.

والخلاصة أن بين الشهادة وبين إكراهات السيرة الذاتية وبين منطق السرد التخييلي فوارق جوهرية. فالنوعان الأول والثاني محدودان في الفضاء وفي الزمان لأنهما نتاج ذات «معروفة» محاطة بمجموعة من الإكراهات لعل أهمها التقيد بالوقائع التي تمت فعلا. ولهذا فهي تتعامل مع التجربة من خلال إحالتها على عوالم يمكن التأكد من واقعيتها، كما يمكن إثبات صدقها أو كذبها. أما التخييل فهو من نظام المحتمل الذي يبني قوانينه استنادا إلى العوالم الممكنة لا إلى حدود التجربة الواقعية. ومع ذلك فإن التخييل أصدق من الوقائع التي تثبتها الشهادات أو تروي تفاصيلها السير الذاتية، إنه كذلك، لأنه قادر على توليد عشرات القصص، كل قصة يمكن أن تروي جانبا من جوانب حياة عاشت التعذيب والتنكيل.

الرواية وقضايا التشخيص السردي

عرفت الرواية المغربية في العشرينية الأخيرة من القرن الماضي نقلة نوعية من حيث الكم والكيف والتنويع الثيمي. فقد جرب الروائيون المغاربة أساليب سردية متنوعة نقلت الرواية المغربية من التسجيل العفوي لمعطيات الفعل الإنساني في أبعاده الاجتماعية والفردية، إلى محاولة تأسيس رؤى فنية تعتمد أساليب سردية جديدة، وتمتح مضامينها من فهم إشكالي لحقائق الوجود الإنساني كما يتجسد في بنيات مجتمع له أساليبه الخاصة في صياغة مضامينه وفي تحديد أنماط توزيعها على أشكال سلوكية متنوعة. وبهذه النقلة النوعية تكون الرواية المغربية قد انخرطت، من موقعها المميز، في دينامية الحركة الفكرية التي عرفها المجتمع المغربي منذ الاستقلال إلى الآن.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه التجربة مازالت في حاجة إلى رعاية وإلى تقويم من خلال تسييجها بكل الضمانات الفنية والفكرية حماية لها من الترهل المبكر أو السقوط في أحضان «عفوية سردية» قد توهم كل من «يحكي وقائع» أنه يكتب رواية. ففي غياب رصد نقدي مستمر للإنتاج الروائي يعدد المحاسن ويثمنها ويكشف عن العيوب ويدعو إلى تجاوزها، لن تكتشف الرواية المغربية إمكاناتها الكبيرة، ولن تلتفت إلى حدودها ونقائصها. إن النقد التبجيلي يضر الذات لأنه يسكنها عوالم مخملية تنسجها أوهام قراءات تبحث عن السهل والمريح. فالقراءات التي تعطي للنص بغير حساب تحرمه في الآن نفسه من فرصة تأمل ذاته.

وهذا ما نحاول أن نتجاوزه في هذا المقال، وهو ما سبق إلى التنبيه عليه الأستاذ عبد الحميد عقار. فقد عدد في مقال له عن الرواية المغاربية[1]، مزايا هذه التحولات العميقة، وحدد مضامينها في مجموعة من العناصر التي لها ارتباط وثيق بمادة التكون ذاتها، فميزة العالم الذي تحيل عليه هذه النصوص، كما يرى ذلك الأستاذ عقار، هي قطيعته مع مضامين كانت إلى الأمس القريب تشكل بؤرة الملكوت الروائي وأصل دلالاته. وتلك هي الإضافة الأساس التي جاءت بها الرواية في تجاربها المتأخرة.

ولم يفت عقار في السياق نفسه، أن يشير إلى ما يشوش على هذا التطور ويحد من أصالته أحيانا. فالرغبة في تكسير القوالب الروائية القديمة لم يقدم دائما بديلا ناضجا ونوعيا. فالنزوع التجريبي، كما يقول عقار دائما، قد يصبح أحيانا عائقا أمام التطور وأمام التلقي عندما يصبح الاشتغال باللغة يساوي التضحية بالقصة أو الحكاية وبالشخصية وبالبناء (...) مما يؤدي أحيانا إلى غياب المعنى أو تلاشيه»[2].

وبعض عناصر هذا القصور هو ما يحاول مقالنا هذا معالجته. وقد أوجزنا هذه العناصر في قضية واحدة أطلقنا عليها «قضايا التشخيص السردي» منظورا إليه في علاقته ببناء الحدث السردي من جهة، وفي علاقته بنمط صياغة حدود الشخصيات الروائية من جهة ثانية. و«التشخيص»، في الفكر والممارسة على حد سواء، هو الانتقال من حالات التجربة التي تصف الحياة من خلال حدود قيمية

---

(1) عبد الحميد عقار: تحولات الرواية المغاربية، مجلة فصول ربيع 1998 ص 134

(2) عبد الحميد عقار نفسه ص135

إلى إسقاط أو تصور وقائع تعد معادلا محسوسا للوجه المجرد المجسد في «أحداث» . وفي حالة الرواية (الأشكال السردية بصفة عامة)، فإن الأمر يتعلق بالطريقة التي يأتي بها الروائي إلى الحياة ليمتح منها مكونات رواياته باعتبارها عوالم مرئية تحقق قيمة أو نسقا أو مجموعة من الأنساق القيمية المتباينة.

فليس هناك من سبيل لتأسيس عالم فني قد يصبح، في نظر المتلقي على الأقل، «معادلا» للعالم الموضوعي سوى ما تقدمه العوالم الممكنة التي تؤطر المخيال والأشياء والتصنيفات السلوكية ومناطق الانفعال الذاتي والجماعي. إن ممارسة فن السرد لا تكمن في حكي أحداث، بل صياغة عوالم نرتاح إليها، كما يقول إيكو.

وتلك هي الروابط الدقيقة، غير المعطاة بطريقة مباشرة، التي تجمع بين ما ينتمي حقا إلى العالم الفعلي وبين ما يأتي من العوالم الممكنة باعتبارها المصفاة الثقافية التي نطل من خلالها على واقع نعتقد أنه «حقيقي». وفي غياب هذه المبادئ الأولية تتحول التجربة السردية إلى تجميع عفوي لوقائع لا تحكمها غاية مرئية أو متوقعة، ولا تتحدد من خلال تناظر أو تناظرات دلالية ممكنة أو محتملة فقط من خلال حالات التشخيص التي يفترضها التحول من اللازمني إلى الزمني.

وبطبيعة الحال، فإن البناء الروائي، أي تأثيث كون مرئي من خلال حدود سردية تشخيصية، ليس مفصولا عن الحدث باعتباره البؤرة التي تستوعب المكان والزمان، وباعتباره أيضا البؤرة التي تتم داخلها صياغة الكيانات التي تتجسد بواسطتها مجموع القيم الدلالية في النص. فـ «الرواية لا علاقة لها بالكلمات في البداية، إن كتابة رواية يعود إلى الكوسمولوجيا، تماما كما هو الأمر مع القصة التي

يرويها سفر التكوين»[1]. وذاك هو جوهر الرواية ومبررُ وجودها.

فلا يمكن التفكير في الصيغة المجردة إلا من خلال أشكالها المرئية. والحدث شكل مرئي، لذا وجب النظر إليه باعتباره الممر الضروري الذي تفترضه الأفكار لكي تشق طريقها إلى الناس. فهؤلاء لا يلتقطون في التجربة المحسوسة مفاهيم مجردة، بل يتعرفون على وقائع هي سبيلهم الوحيد لتمثل المفهوم على شكل سلوك فعلي أو محتمل. وتلك هي إحدى الوظائف الرئيسة للسرد: التخلص من التفكير المجرد من خلال صبه في بالوعة الحدث الزمني. وعبر الحدث يغتني المجرد وتزداد المساحات التي يغطيها اتساعا.

وبما أن الوجود الأصلي للمفاهيم المجردة لا يمكن أن يكون سوى معادلات مادية مجسدة في سلسلة من السلوكات والمواقف الإنسانية، فإن الرواية، بما أنها وعاء زمني، لن تكون سوى «فن تشخيصي». فالسرد في تعريفاته الأكثر بداهة هو تجربة زمنية مدركة من خلال فعل تمثيل، ذلك أن أننا «لا نستطيع صياغة حدود الزمنية من خلال خطاب فينومينولوجي مباشر، فالزمنية تشترط توسط الخطاب غير المباشر الذي يوفره السرد»[2]. فالتعبير عن «المعيش الزمني» لا يتم من خلال إحصاء كمي للزمن، بل يمر عبر تشخيص القيم في أفعال تروي التحولات التي تشكل التعريف الوحيد الممكن للحياة. ومن الوجود الزمني هذا اشتقت مقولة «التسريد» باعتبارها عملية الانتقال من العلاقات الأولية غير الموجهة، إلى العمليات المدركة من خلال ذات تقوم بالفعل ضمن وضعيات مخصوصة.

ومن نافلة القول إن الحدود المجردة لا تصنع فنا، ولا تبني

---

(1) أمبيرتو إيكو: حاشية على اسم الوردة، منشورات علامات ن2007 ص 37

(2) Paul Ricœur: Temps et récit, 3 le temps raconté, éd Seuil, 1985, p 435

نصوصا سردية (تماما كما أن الأفكارلا تصنع شعرا كما كان يقول بول فاليري)، فالآليات السردية التي يُبنى من خلالها العالم الروائي هي التي تدلنا على كيفية نشوء القصة ونموها واكتمالها ثم اندحارها الحتمي من خلال نهاية منتقاة وفق برمجة دلالية واعية، أو فقط محتملة من خلال السيرورات المتنوعة للحدث.

وهذا أمر بالغ الأهمية، فالتقابل بين ما يطلق عليه الكون القيمي العام (الموسوعة بلغة إيكو) الذي يقتطع منه النص الروائي مادته، وبين الإيديولوجيا (بمفهومها السميائي، أي باعتبارها الصياغة المخصوصة للقيم) هو إحالة على ما يفصل بين المحتمل والمتحقق، بين الوجود القيمي المجرد وبين كل النسخ المتحققة من خلال التمثيل التشخيصي لحالات إنسانية بعينها. ويعد هذا الفصل الكوة التي من خلالها يتم تسريب الحدث، وتسريب السياقات القابلة للتجسيد من خلال اختيارات سردية بعينها.

استنادا إلى هذا الترابط الوثيق بين الحد المجرد وبين الحدث المتولد عنه يمكن صياغة أولى ملاحظاتنا الخاصة بالطريقة التي حاولت من خلالها الرواية المغربية في بعض نماذجها (وهي ليست قليلة) صياغة الشخصيات وحدود الحدث وتصورت تحققه واشتغاله.

في ضوء الملاحظات العامة السابقة يمكن القول إن التجربة الروائية المغربية لم تقدم، في بعض نماذجها على الأقل، صياغة سردية راقية يمكن أن تشكل عوالم فنية جديدة تتعرف فيها الذات المغربية على أشياء لم تكن متوقعة من خلال التجربة الفعلية في حالتها الغفل، أي قبل أن تخضع لعملية «تهذيب فني» وتصبح جزءا من عالم يتأرجح بين الممكن والواقعي، بين المحتمل والفعلي.

فنماذج كثيرة من الربرتوار الروائي المغربي تشكو من قصور بيِّن في تصريف الوقائع الموصوفة وتحويلها إلى حدث هو عصب البناء

الروائي وهيكله. ويعود هذا القصور إلى عدم قدرتها، في أحيان كثيرة، على استيعاب حركية المجتمع في نماذجه الاجتماعية والنفسية المتنوعة وتكثيفها في حالات مخصوصة تعيد صياغة المعيش ضمن عالم مخيالي يستمد عناصره من الصياغة لا من الوقائع الفعلية. ونتيجة لذلك، فقد اكتفت بالتقاط الواقعة ووصفها كما هي، وكما يعرفها القارئ المفترض، لا كما يمكن إسقاطها عبر مصفاة المخيال الفردي والجماعي على حد سواء.

والحاصل أنها أخفقت في رسم أحداث تخرجنا من دائرة الفعل الغفل، لتلقي بنا داخل عالم مبني هو وحده القادر على إفشاء أسرار ما ينتمي إلى الضمني والمستتر والموحى به. فهذه النصوص، في تصورنا على الأقل، استندت، في الغالب الأعم، في تشكيل رؤيتها، إلى «وقائع جاهزة» لا تتجاوز حدود الإحالة على معرفة مشتركة متداولة بين الناس على شكل سلوكات ومواقف وردود أفعال.

والحال أن البناء الروائي يميز بين الحدث وبين الواقعة اليومية. إن الواقعة بهذه الصفة كيان معطى بشكل سابق على الذات المبدعة، لأنها جزء من سلوك مألوف، أما الحدث الفني فبناء تصوغه عين الفنان وترسم حدوده وفق تناظرات قيمية بعينها.

فالرواية، عكس ما يبدو عليه الأمر في الظاهر، هي نظام قائم على فكرة «العد العكسي». فمن صلب لحظة البناء الأولى تتراءى لنا تباشير النهاية. وإلى هذه البرمجة المسبقة تستند لعبة «الإمكان والتقليص»- وهي الآلية السردية الرئيسة في تشكيل عالم منته ومكتف بذاته -. و«الإمكان والتقليص» جزء من منطق سردي قائم، كما يعرف ذلك منظرو السرد، على مبدأ العزل من أجل تنويع السياقات. فقصدية الوقائع في «الواقع» ليست هي بالضرورة قصدية

الوقائع ضمن بناء فني. فالحد المعزول في ذاته لا متناه، لكن بمجرد ما أن نتصور عنصرا يمكن أن يضاف إلى هذا الحد، فإننا نقوم بغلق السلسلة ونقلص من حجم الإمكانات، لأننا في هذه الحالة نفرض على السيرورة توجها هو ما يحدده الروائيون والنقاد على حد سواء، باعتباره ممكنات اللحظة السردية، التي هي غير اللحظة الزمنية كما يعيشها الإنسان في الواقع.

وعلى هذا الأساس، فإن الرواية حين تنطلق بشكل مسبق من تحديدات فكرية أو مفاهيم مجردة، دون الاستناد إلى ما يمنح هذه المفاهيم تلوينها الثقافي الخاص، فإنها لا يمكن أن تبني حدثا، ولن تجد في الوقائع الظاهرة ما يحيل على «الجوهري» و«الثابت» و«الكوني». ففي هذه الحالة لا يستطيع النظام الوصفي المرافق لعملية السرد الدفع بهذه الوقائع لكي تسلم كامل أسرارها، فهو يكتفي بتسجيل ما تقوله تلك الوقائع عبر التقاط وضعيات عادية تشرح تنظيم الشأن الإنساني كما هو مجسد في الحياة الفعلية. وبهذا لن يكون في مقدور النص الروائي، تحويل هذه الوقائع إلى حدث يمكن أن يصبح سندا لإنتاج دلالات قد لا تكون مرئية من خلال التجلي المباشر للسلوك العادي.

فالحدث، بما هو مدى محسوس يؤطره كم زمني يقود إلى الفصل بين الحالات والتحولات، ليس معطى جاهزا، إنه كيان مبني، فهو رصد لعلاقات ليست مرئية في التجلي المباشر للوقائع الإنسانية. ولهذا لا يمكن لأي كم سلوكي أن يصبح حدثا. فهذا الذي وقع قد لا يكون حدثا أو قد يكون كذلك ضمن سياق بعينه لا في جميع السياقات.

ولقد قدم لنا يوري لوتمان مثالا طريفا على طريقة بناء الحدث وتصوره. فقد افترض أن زوجين اختلفا حول تقويم الفن التجريدي،

ورفعا أمر هذا الخلاف إلى الشرطة لتحرير محضر في هذا الشأن. فماذا سيكون موقف الشرطي؟ إن الشرطي سيرفض بكل تأكيد تحرير هذا المحضر، فليس هناك خرق للقانون ولا أثر لجريمة؛ لذلك لن ينظر إلى هذا الذي وقع باعتباره حدثا. وبطبيعة الحال، سيختلف الأمر مع عالم النفس، أو عالم الأخلاق أو مؤرخ الآداب فهؤلاء جميعهم سيتصرفون، كل بطريقته، تجاه ما وقع باعتباره حدثا[1].

وإذا كان وجود الحدث مرتبطا بوجود نص ثقافي يحدد لهذا الحدث نمط وجوده ضمن نص خاص، فإن هذه القاعدة يمكن سحبها على كل النصوص الفنية، بما فيها تلك المغرقة في التجريد كالتشكيل مثلا. فكل حالة ثقافية تمتلك تصورها الخاص للحدث، وهذا التصور يتسرب إلى كل الأشكال التعبيرية. لذلك، فالتأطير المرجعي، الذي تتم استنادا إليه صياغة الحدث ضمن استراتيجية سردية يقيم دعائمها الصوت السارد، هو نسق من الإكراهات الثيمية والشكلية التي تفرضها المادة الروائية على الروائي[2].

إن الثقافة تقوم بتزويد الروائي بالممكنات التخييلية التي يتحرك ضمنها من أجل رسم الحدود الفاصلة بين ذاتية ترصد، وبين موضوع دائم التجدد وغير قابل للاستنفاد. «فلكي نبدع بحرية علينا أن نقيد أنفسنا بإكراهات (...) ومصدر الإكراهات في مجال السرد هو عالم ضمني»[3]، والضمني في عمليات الإبداع مجتمعة هو

(1) Iouri Lotman: La structure du texte artistique, p 327

(2) Vladimir Krysinski: Carrefours des signes: essais sur le roman moderne, mouton éditeur, 1981, p. 21.

(3) أمبيرتو إيكو: حاشية على اسم الوردة، منشورات علامات ن2007 ص 37، مجلة علامات ص 41.

المتاح الثقافي في كل أبعاده: الجمالي والأخلاقي والإيديولوجي والسياسي.

وعلى هذا الأساس، لن ننظر إلى الحدث من خلال موقعه ضمن النص / الإطار فحسب، بل سننظر إليه أيضا ضمن موقعه داخل النص المتحقق كما هو معطى من خلال التجلي اللغوي. فالحدث ليس فكرة مسبقة، أو قيمة دلالية مستقلة عن أي سياق، بل هو صياغة لفكرة من خلال وقائع. ولهذا، قد لا يستطيع كم هائل من الوقائع أن يصنع حدثا، وبإمكان إشارات بسيطة أن تتحول إلى حدث قائم الذات.

يحق لنا القول، بعد كل هذه الملاحظات، إن الفعل الإبداعي لا يمكن أن يكون تجميعا بسيطا لوقائع تنتمي لليومي والعادي والمألوف، وقائع تتحقق ضمن استراتيجية لا تختلف عما تقترحه التجربة المشتركة من روابط وعلاقات. إن التوافق، المطلق أو الجزئي، بين القارئ والمقروء لا يشكل بالضرورة دليلا على توافق مطلق بين القارئ ومحيطه القريب أو البعيد. فذاك تصور لن يقود سوى إلى احتضان ما يأتي من الثقافة وإعادة إنتاجه باستمرار. إن تجاوز هذه المعرفة يعد، في كل الحالات، شرطا ضروريا لتشييد رؤى فنية جديدة، هي التي ستدفع القارئ إلى اكتشاف جديد لذاته فيما يتأمل، وينتشي بما يقرأ أو يسمع أو يرى، أو قد تجعله ينكر ويزدري ما يأتي من الفن. فنحن لا نرى أنفسنا رؤية العين المجردة إلا من خلال نصوص الفن وعوالمه.

لهذا تتميز قراءة النصوص الفنية عن غيرها من النصوص (نصوص علم الاجتماع أو علم النفس أو التاريخ وغيرها من العلوم). فالقارئ لا يبحث عن فائض المعنى في معطيات التجربة الغفل. إن الفائض في هذه الحالة مرئي ومباشر ومشترك، أما الدلالة

التي تشيدها العوالم الفنية فيجب البحث عنها في ما لم تشر إليه الوقائع بشكل مباشر، أو هي موجودة فيما أشارت إليه هذه الوقائع ولكن بشكل إيحائي، ملتبس وغامض.

وبناء عليه، فإن هذه المعرفة ما لم تخضع لتحويلات داخلية (أي لإخراج)، فإنها لن تكون أبدا وقودا للمعنى. فالبناء الفني لا يتأسس استنادا إلى رصد الوظيفي المباشر، كما أن موقعه لا يمكن أن يكون الجمل المحملة بأحكام فكرية سابقة. إنه لا يتجلى إلا من خلال ترتيبات داخلية خاصة تطال الأشياء والأفعال ومجمل العلاقات الإنسانية. فالوقع الجمالي، قد يكون منبثقا من إحالة ضمنية على شيء ما، أو قد يكون نتاج تصوير مباشر لواقعة لا تدرك إلا من خلال ربطها بحدث قيد التأسيس، أو قد يكون تعبيرا عفويا عن انفعال بالغ الخصوصية في سياق عرضي.

وتلكم هي الآليات التي تستند إليها الرواية للتخلص من مسبقات البناء الفكري لتصبح هي المنتجة للفكر في كل تجلياته. فالفكر لا يصنع رواية ولا يشيد عالما فنيا.

وهذه الآليات ذاتها هي أداة الرواية ووسيلتها من أجل استدراج القارئ إلى عوالمها، وتوريطه في اختياراتها. والحدث ضمن هذه الآليات هو البؤرة القادرة على استيعاب مجمل الانفعالات الإنسانية.

وهذا ما ينعكس على بناء الشخصيات ذاتها. فالشخصيات التي تعد عصب النص الروائي ومبرر وجوده تبنى، في مجموعة من الروايات، خارج الحدث وبعيدة عنه، فهي تحمل في الغالب الأعم، مضمونها قبل الحدث وفي انفصال عنه، فالاختيارات السردية واحتمالات التطور معطاة مع الشخصيات ذاتها. ووفق هذا البناء، فإن الشخصيات تعد جزءا من تصنيف فكري يشكل في ذاته برمجة مسبقة للفعل والصفات والمصير المرتقب.

إن هذه الكيانات تتحرك داخل عالم «عار» تتحكم فيه «الوظائف التصنيفية» (بالمفهوم البروبي للكلمة) ولا يكشف عن نفسه من خلال جزئيات الفعل وتفاصيل السلوك. والوظيفية هي إحالة على الجاهز والمسكوك والمعروف، إنها تبنى خارج القرائن والسياقات الصغيرة والانزياحات السردية الفرعية، كما لا تغتني بعلائق تنوع من مضمونها وتقوي من سمكها وكينونتها. وبمنطق آخر غير هذا، لن تكون العوالم المبنية مغرية، إنها هنا تلبية لحاجة أخرى، فهي تبنى استجابة لكليشيهات فكرية أولية، وليست حصيلة وصف وسرد لفعل إنساني تستوعبه استراتيجية سردية تسير في اتجاه خلق تلوين ثقافي سنده شخصيات النص لا الأفكار المجردة. فالشخصيات الروائية تُبنى ضمن استراتيجية الفعل السردي، ولهذا فإنها «مرغمة على الفعل وفق قوانين العالم الذي تسكنه، والسارد أسير مقدماته»[1]. فلا وجود لفاصل في هذه الحالة بين سمك الشخصية وخصوبة الحدث.

إن الروائي يأتي أحيانا إلى النص والمعاني بين يديه، ولا يقوم بعدها سوى بالبحث عن وضعيات وأحداث تستوعب المعنى وتمنحه وجها حدثيا. فكل شيء جاهز ولا ينقص سوى الوعاء الذي يحتوي الفكرة ويقوم بتشخيصها. إن هذه الاستراتيجية تحول الفكرة إلى شيء سابق على الحدث، ويمكن بسهولة تصورها في انفصال عنه، إنها أساس البناء السردي ومبرر وجوده. وفي هذه الحالة سيكون بمستطاع المتلقي تصور الفكرة قبل استيعابه للحدث الذي يخبر عنها، فالقصد هو الأساس، أما الذرائع فكثيرة ومتحولة.

قد يوحي هذا العالم من خلال وضعه ذاك، أن الأمر يتعلق

---

(1) إيكو، نفسه، ص 46 .

ب«فعل سردي»، إلا أنه فعل لا يمكن أن يرقى إلى مصاف الفعل القادر على تأسيس نص روائي تتعدد معانيه وتتشعب تأويلاته. إن غنى الدلالات وتنوعها مرتبط بغنى الوضعيات والأحداث التي تصفها. فالرابط بين فعل السرد وبين «الأفكار» ليس واقعة تُشخَص، بل رؤيا تلتقط المعرفة من رحم الحياة لحظة انبثاقها من سلوك مفرد أو جماعي. فالآثار المعنوية التي يولدها النص الروائي لا يمكن أن تكون نتاج فكرة توضع في الحدث، بل هي نتاج السيرورة التي يتم من خلالها بناء الحدث ذاته.

وعلى هذا الأساس، فالعالم الذي تبنيه الرواية يجب أن «يكون كثيفا في أبسط جزئياته» (إيكو). ولا علاقة للكثافة ب«الكم المعرفي» المدرج في النص، بل هي كذلك من خلال القدرة على بناء «وضع» لا يمكن أن يكون أحاديا في تأويله وتلقيه.

وبالتأكيد لا يمكن أن تكون الرواية شيئا آخر سوى تمثيل مشخص لحالات معرفية، ولكن هذه الحالات المعرفية لها وضع خاص، فهي لا توضع بشكل مباشر على لسان الشخصيات، ولا يتم تداولها من خلال الحوارات أو تعاليق السارد أو أصوات أخرى. إنها رؤية تخص نسج العلاقات الإنسانية والأشياء وتخص صياغة الوضعيات ونمط تصورها. أو هي بلغة أخرى تجسيد فضائي وزماني للمعنى. فالمعنى سيرورة وليس كما، إنه مبدأ للتنظيم، فما يحيل على الدلالة هو ذاته ما يحيل على تنظيم التجربة وإدراكها وتعقلها. ولهذا السبب، فإن المعنى في النص الفني لا يُبث علانية في ثنايا الأشياء، ولا يوضع «عاريا» و«حافيا» على شفاه الكائنات الورقية، إنه يولد وينمو من خلال ما يؤثث الكون الروائي.

لهذا فإن المعرفة لا تلج عالم الرواية على شكل قوالب وأسماء وإحالات على كتب أو نظريات، ولكنها تتسرب من خلال التعليق

على الحدث وتصوير الشيء وتداوله. إنها المادة الأصلية التي يصاغ منها العالم الممكن والفعلي على حد سواء. ف«الكتابة تحول المعرفة إلى احتفال دائم»، على حد تعبير بارث. إنها، بعبارة أخرى، صياغة للأفكار على شكل «أمارات» و«قرائن» و«جزئيات» لا ترى بالعين المجردة. إنها تحول ما يبدو وكأنه عرضي وقابل للزوال إلى لحظة خالدة في التاريخ الإنساني.

وتلك هي الآليات التي تحول حيا أو شارعا إلى فناء يروي قصة الإنسان في ماهياته المتعددة. فبما أننا لا نستطيع استيعاب كل ما يمكن أن يحدث في حي من أحياء المدينة أو شارع من شوارعها، فإننا نستعيض عن هذه المعرفة المطلقة بالتكثيف والإحالة على النماذج. فالنموذج، على خلاف النسخة المفردة، مطاطي وقابل لأن يستوعب ما يعود إلى آلاف الشخصيات، كما يبدو ذلك في المعيش الواقعي. وتلك هي الخاصية التي تمكن القارئ من إدراك مضمون كل الوضعيات، حتى تلك التي لم يعشها أو لم يرها من قبل، فبإمكانه استنادا، إلى سلوك يرصده السرد، أن يحين الوضعيات التي يعرفها أو يحن إلى تحقيقها أو يريد تجنبها.

وتأتي «الذاتية»، أو التعبير عن ملكوت الذات استنادا إلى تجربتها المفردة في مستوى ثان من القصور. فالشائع في التجربة الروائية المغربية أنها مرتبطة شديد الارتباط بالسيرة الذاتية وأساليبها في الحكي والتعاطي مع الأحداث. والسيرة الذاتية نموذج خاص في السرد أداته «أنا» تكبلها وقائعها وتأسرها العين التي بها ترى وتصف وتسرد. والفاصل بينها وبين الرواية واضح وصريح، وليس هذا مجال بسط تفاصيل ذلك. نكتفي بالقول إن الرواية، في ارتباطها بعالم السيرة، تبني ذاتها استنادا إلى تفاصيل عالم الذات «الفعلي» ورؤاها الخاصة، لا إلى عالم التجربة كما تصوغه العين التخييلية.

فملء ثغرات «المفرد المخصوص» بالمتاح الحدثي الجماعي لا يقود بالضرورة إلى خلق نص روائي.

والحال أننا لا يمكن أن نصنع عالما روائيا يتجاوز الانفعالات الفردية ويخلق من ملكوت الذات الساردة نفسها حالة وعي جماعي بالاستناد فقط إلى تجربة مخصوصة لا امتداد لها خارج الدائرة الضيقة لفرد معزول يعيش حالة فقر في الفكر والوجدان.

إن «الأنا السيرية» تكبل الفعل السردي وتقلص من حجمه وتعوق انطلاقه نحو ارتياد العوالم المخيالية في كامل غناها وتنوعها. فالحدث القابل للسرد هو ذاك الذي تجود به الذاكرة، وتصوغه «الأنا» باعتباره واقعة «حقيقية»، يُصَدِّق عليها الزمان والمكان، وليس حدثا يبنيه الخيال المتحرر من مقتضيات التصديق.

إلا أن العالم المبني، استنادا إلى هذه «الأنا»، لن يكون سوى صدى مبحوح لتجربة فردية محدودة في الزمان وفي المكان. فالذاكرة قد تسمح لصاحبها باستحضار كم حدثي هائل، ولكنها بالتأكيد لا يمكن أن تقوده إلى بناء رواية. فالرواية ليست سردا لأحداث، بل هي تسييج لعالم مكتف بذاته وقابل للعزل.

إن التخلص من الانفعالات اللحظية شرط ضروري لبناء عالم يتجاوز الفردي والذاتي، حتى وإن تم التعبير عن هذا العالم من خلال «الأنا» وضمن دائرتها. فليس الضمير هو الذي يحدد سمك الحدث وامتداداته، «فالذاتية، كما يقول كريزينسكي، صوت، ولكنها أيضا أداة نسرب من خلالها كل ما ينتمي إلى الجماعي». ولهذا السبب فإن «الأنا» الدالة على الواحد، هي صوت للجماعة لا صدى لفردية معزولة. وحين يصبح الأمر كذلك، فإن الفعل السردي يتخذ شكل سيرة ذاتية متحررة من قيود الرواية، وأهم هذه القيود

مقتضيات بناء عالم دلالي يستند إلى تناظرات تنسجها آلية السرد التشخيصية.

إن الذات في أقصى لحظات عزلتها تظل نموذجا اجتماعيا لا يمكنه أن يصوغ انفعالاته المتنوعة بعيدا عن الصور التي يبلورها المجتمع لهذه الأفعال. ف«الأنا هي النموذج الذي يبلوره المجتمع لكل الأنات الممكنة» (بورس). فما يعود إلى الذات هو حالات اجتماعية، وليس مضمونا في نسخة واحدة.

ولهذا فإن التعبير عن الذات نفسها لا يمكن أن يتم خارج الإحالة على معطيات الثقافة والتاريخ والإيديولوجيا. وهذه العوالم لا يمكن التعبير عنها من خلال تجربة فردية محدودة محدودية «الأنا» التي تستثيرها. ولقد فشلت الرواية المغربية، في بعض نماذجها، في تحويل الذات إلى كوة يتسرب منها ضوء الاجتماعي العام ويعبر عن نفسه من خلال أصوات لا تخضع لمركزية «أنا» متسلطة فكريا وحدثيا. والحاصل أن هذه التجربة قدمت لنا مجموعة من الروايات التي تحكي عن عوالم، هي عوالم سردية بالتأكيد، إلا أنها مسيجة بالموروث الفردي لل «الأنا»، ومحكومة ب «واقعيتها». إن السرد في هذه الحالة عاجز عن تصور عالم لا يكون فيه للتجربة الفردية سوى جزئيات لا تكاد ترى.

وبالتأكيد، فإن مصدر الفشل هو طريقة التعبير لا التعبير ذاته. فالارتماء في أحضان الصياغات اللغوية المفصولة عن أي حدث، في محاولة لصياغة عالم ذاتي لا يؤطره فعل، هو خوف من الحدث ذاته. صحيح أننا لا يمكن أن نتخلص من «الأنا»، ف «الأنا»، كما يرى ذلك بنسالم حميش، «لا يمكن إقباره وطمسه، إلا أن هوابطه وصواعده في مغارة الباطن لا تكفي لخلق الكتابة الأدبية من حيث

هي كتابة ثقافية كلية»[1]. ومع ذلك، فإن الفن ليس تصفية حساب مع تجربة فردية، فالتجربة الفردية شرطا من شروط الإبداع، إلا أن الفن مشروط باستيعاب هذه التجربة في أفق «التخلص من كل الانفعالات الشخصية»[2]. ولهذا فإن التخلص من الذاتية يكون، في حالات كثيرة، هو الضمانة الوحيدة على تحيين كل الذاتيات الممكنة لإدراجها ضمن العوالم التي تبنيها الرواية.

إن التخلص من هذه الانفعالات هو الذي قاد إيكو إلى اكتساب القدرة على تصور تأمل كاهن قديم للشهب النارية، ويفشل في تحديد تصوره الخاص لها. يذكر إيكو في كتابه «حاشية على اسم الوردة، أن زوجته اتهمته، وقد أشعلا نارا في الخلاء، بأنه لا يعرف كيف يتأمل شرارتها التي كانت تتصاعد وسط الأشجار في اتجاه أسلاك الكهرباء. وعندما قرأت الفصل الخاص بالحريق في «رواية اسم الوردة» قالت له: «أنت كنت تشاهد شرارات النار إذن» فأجاب «لا، ولكني كنت أعرف كيف يمكن أن يتأملها راهب من القرون الوسطى»[3].

وعلى هذا الأساس، إذا كان فهم منطلقات النص الروائي وثيق الصلة بقدرتنا على استحضار الحدث ضمن عالم الممكنات، فإن قراءة نص سردي ما تعلمنا كيف نمنح معنى لكم هائل من الأشياء والأحداث تقع كل يوم في الواقع الفعلي. والنص القوي هو النص الحاضر دوما في الذاكرة وفي الوجدان.

---

(1) بنسالم حميش: في إشكالية الهوية المزدوجة، الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية نموذجا، مجلة فصول ربيع 1998 ص 141.

(2) أمبيرتو إيكو: حاشية على اسم الوردة، ص 55.

(3) إيكو، نفسه ص 31.

ومع ذلك، فإننا لا نعدم وجود نماذج راقية في التجربة الروائية المغربية، بل يمكن القول إن الربرتوار الروائي المغربي يغتني باستمرار بأعمال بالغة النضج والعمق. وملاحظاتنا هذه لا تسفه ولا تعمم، بل تحاول رصد النقائص من أجل تجاوزها، ليعلمنا الروائيون ما عجز الواقع عن تعليمه لنا.

سعيد بنگراد

السرد الروائي وتجربة المعنى

هذه قراءات واشتغال على نصوص في ضوء النظريات المعاصرة لقراءة وتحليل النص السردي فالمقاربات الجديدة تنظر إلى النقد باعتباره إنتاجاً لمعرفة وإمساكاً بطاقة جمالية، لا توصيفاً خارجياً. وقد بنت أساساً ابستمولوجياً جديداً أعاد النظر في كل شيء، في الكتابة والرؤية والقراءة والمعنى والدلالات، وفي تعريف النص ذاته. ولم يكن الأمر يتعلق بتصوّر يوحّد بين النصوص، بل بحالة وعي حضاري شامل شكك في اليقين وفي أحادية الرؤية والمعاني الجاهزة.

في ضوء هذه المقاربات يقرأ بنگَراد نصوصاً سردية، وهو لا يهدف من هذه القراءة إلى الكشف عن معنى جاهز كوجه تجريدي لعالم مُشخّص. بل إلى تتبع الآثار التي تتركها الذات (بؤرة السرد) التي يفيض عنها النص سرداً ووصفاً: تركيباً ودلالة وصياغات لأوضاع العالم التي تشكل معقولية هذا الكون ومقبوليته.

لوحة الغلاف: منحوتة لمصطفى علي


المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء: ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت: ص.ب: 113/5158
www.ccaedition.com
markaz@wanadoo.net.ma


ISBN 978-9953-68-312-3
9 789953 683126